müzik

Yıl: 1 Sayı: 1 Nisan-Mayıs 1988 Fiyatı: 2000 TL. (KDV dahil)

müzik

İki ayda bir yayınlanır

Sahibi, Sorumlu Yazıişleri Müdürü ve Genel Yönetmeni:
Ertuğrul Kayserilioğlu

Yayın Yönetmeni:
Yaşar Akşahin

Koordinatör:
Bülent Nomer

Sayfa Düzeni:
Neslihan Kayserilioğlu

Düzelti:
Fatih M. Öztan

Pikaj:
Baki Başgöze

Renk Ayırımı:
Ebru Grafik

Film:
Özen Grafik

Dizgi:
Özen Dizgi

Baskı:
Murat Ofset
Tel: 528 34 15

Abone:
10.000. TL/yıl

Mavi Reklamcılık Yayıncılık

İÇİNDEKİLER

Sunuş 3
Kaset dünyasından 4
Müzik'te çağdaşlaşmak/Orhan TANRIKULU 6
Çok yönlü sanatçı olmak/Filiz ALİ 8
Şeytan ve müzik/Halil TURHANLI 10
Georg Friedrich Haendel ve sahne yapıtları/ Mehmet ERGÜVEN 12
''REQUİEM'i yazmak/Mario LEVİ 18
İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası 15 yaşında/ Üstün DURUEL 22
Bir zavallı sarı at/Salah BİRSEL 24
İsmet Sıral ile ilgili anılar/Emin FINDIKOĞLU 28
Gil Evans/Max HARRİSON 30
David Sanborn/Gene KALBACHER 32
Unutulmuş bir cazcı: Hrant Lusikyan/Cezmi Ersöz 35
Caz üstüne şurdan burdan-Cüneyt SERMET'le Söyleşi/ Tarık ÖCAL 36
Charlie Byrd/Yaşar AKŞAHİN 38
Gitar Köşesi-İyi bir gitar/Reşat TOPALOĞLU 39
Caz duygusu/Kürşat BAŞAR 41
Rock'taki sanatsal doruk: Senfonik Rock/ Erkan PEKERKAN 42
Rock'ta Yoksullaşma/Ertuğrul KAYSERİLİOĞLU 44
Rock'un Türkiye Güncesi/Burhan ÇETİN 46
Lotte Lenya-Weill-Brecht/Nevzat ERKMEN 48
Dans, Şarkı, Gitar/M.Ulvi AVŞAR 52
Flamenko/Yaşar AKŞAHİN 56
Trakya Halk Müziği Üzerine/Mümin GÜNEŞ 59
Başlarken/Sina KOLOĞLU 60
Türk Kareografları Sözlüğü/Jak DELON 62
Bulmaca 66

Sunuş

Kendinde müzik olmayan insan
Seslerin tatlı ormonisiyle heyecanlanmayan kişi
Her türlü ihanet ve kalleşlik için olgundur
Zekâsı donuktur gece gibi
İstekleri karanlık erebas gibi
Böyle bir insandan sakın, müziği dinle.

ERTUĞRUL KAYSERİLİOĞLU

Dört yüz yıl önce **Shakespeare** biraz dramatik bir biçimde de olsa bu dizelerle belirliyordu müziğin değerini. Gerçekten de, müziği dışlamış bir duyarlık nasıl olur da bir insana ait olabilir? Bu, biz sayrıl müzik sevdalılarının yanıtını kolay bulomayocağı bir soru.
İnsanoğlunun duygu ve duyarlık evreninin en ince ayrıntısını bile ifade etme gücüne sahip olan müzik, salt bir ifade aracından öte o evrenin literatürüne yeni duygular, yeni duyarlıklar kazandıran bir kaynaktır da. Doğadaki seslerin yeniden üretilmiş biçimi olan müzik, yirminci yüzyılın sonuna yaklaştığımız şu yıllarda, diğer işlevleriyle birlikte **artık** bir düşünme biçimi ve bir düşünce dilidir.
Fakat durum herkes için böyle değil tabii.
Çoğu insan müziği bir eğlence aracı olarak algılıyor. Bu anlayışa göre müzik, oyalamalı, mutlu etmeli, dans ettirmelidir. Veya bir ağlama duvarı olarak görülüyor müzik. Bu anlayışa göre ise, acılı müzikler dinlenmeli, hüzünlenmeli, dertler pekiştirilmelidir.
Dünyanın bir çok ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de bu iki yaklaşım egemen, ne yazık ki. Hem de aynı bireylerde buluşarak. Böyle olunca, bu yaklaşımlara uygun düşmeyen müzik türleri de toplumun çok dar bir kesimine seslenebiliyor. İşte bu noktadan itibaren bir kısır döngüdür başlıyor: Belirli bir sanatsal düzeyi olan müzik, kitlelerce talep edilmediğinden arzı da ona göre düşük tutuluyor. O müzikle ilgili radyo-tv programları, konserler, yayınlar (dergi, kitap vs.) bu işleri yapacak olanların ilgisini çekmiyor. Dolayısıyla söz konusu etkinlikler en düşük düzeyde gerçekleşiyorlar. Bu durum ise kitlelerin zamanla yüksek bir beğeni düzeyine ulaşmalarının yolunu tıkıyor. Ve her şey eskisi gibi sürüp gidiyor.
İşte dergimiz, ''Acaba bu kısır döngünün etkilerini biraz da olsa hafifletebilir miyiz?'' gibi çok büyük bir iddiayla yayın yaşamına başlıyor.
Hedefimiz, müziği tüm yönelimleriyle irdelemek ve Türkiye'de müzik sanatının ciddi biçimde tartışıldığı bir platform olabilmek. Bunun da ötesinde ülkemizde müzik yaşamını yönlendirmek, müziğe olan talebi canlandırmak.
Dergimizin ana ekseni ise **çağdaş müzik.**
Çünkü tarımsal duyarlıkları değil, endüstriyel duyarlıkları savunuyoruz.
Çünkü en modern fabrikaları, bilgisayarları, uzay gemilerini çok seviyoruz.

kaset dünyasından...

BRITISH CHART ATTACK

Son birkaç yıldır İngiliz pop müziğini yepyeni atılımlar içinde, Guitar Sound'un ve de synthetic popun unsurlarını kullanarak, kendilerine özgün bir disco-dance kültürü oluşturan İngiliz pop grupları, son aylarda listelere adeta abone oldular; "Down To Earth", "Ordinary Day", "Misfit" gibi parçalarla zirveye tırmanmış albümleri "Keep Your Distance" ile İngiltere'de 1 numara olmuş "CORIOSITY KILLED THE CAT"; 100 plaklık hit listesine "Circus" adlı albümleri ile 6. sıradan girmeyi başarabilmiş "ERASURE"; Boy George'un yeni rakibi Wayne Hussey'in öncülüğünde "THE MISSION"; jazz elementlerini de büyük bir ustalıkla kullanıp romantizm ve nostalji duygularını doruğa çıkartabilen ve bu yeteneklerini, daha piyasaya çıkarıldığı ilk hafta İngiltere listelerinde 1 numara olan albümleri "It's Better To Travel" ile ispatlayan "SWING OUT SISTER"; müzik eleştirmenlerince Duran Duran ve A-HA gibi grupları rahatlıkla gölgede bırakacak yepyeni bir grup: "THEN JERICO"; ve de İngiliz pop müziğinin şu sıralar dünyadaki en önemli ve ünlü New Wave, yeni akım grubu: "THE CURE0'.

London, Polydor, Mercury, Mute gibi pop-rock alanında öncülük yapan plak şirketlerinin repertuarımıza kazandırdığı bu yeni rock gruplarının çalışmalarından örnekleri, chartlarda üst sıralara yerleşmiş parçalarını "BRITISH CHART ATTACK" adlı kaset serisinde müzikseverlere sunuluyor.

ROCK BEST

İngiltere, Avrupa, Amerika ve Avustralya'dan rock müziğin enson örneklerini veren ROCK BEST kaseti, THE KINKS, STATUS QUO, YELLO gibi rock dünyasında müziklerini kabul ettirmiş grupların yanı sıra birçok yeni ismi de içermekte.

Bunlardan ZODIAC MINDWARP, kendini bir rock ve seks ilahı eden, ilgi çekici bir sanatçı. Kendisinden son aylarda İngiliz basını oldukça sık bahsetmekte.

İsviçre'nin, Yello'dan sonra müzik dünyasına kazandırdığı isim PHIL CARMEN ise, blues-rock türünde yaptığı son parçası "City Walls"ta toplumsal bir eleştiri getiriyor.

Yine rock dünyasının ünlü grubu NAZARETH'in solisti DAN MC CAFFERTY ise solo albümü "Into The Rig"ten seçilen "Suny Island" adlı parcası ile yer alıyor ROCK BEST'te.

THE KINS'in yanı sıra, GINA VANNELLI ve JOHN PARR, son albümlerinden aldığımız iki hit parçayla Amerika'nın rock dünyasını temsil etmekteler.

Avustralya Kıtası'nın rock müziğinden de iki örnek var: THE HUNTER ve MONDO ROCK.

Pop-Rock'un ünlü temsilcilerinden BANARAMA ise "Trick Of The Night" adlı soft bir parça ile yer alıyor ROCK BEST'te.

Ve tabii JULIAN DAWSON: İngilizlerin bu sanatçısı, grubu THE FLOOD ile yaptığı son albümü "As Real As Disneyland"de, disco-pop, rock, rock-ballad, country-ballad gibi değişik türleri deniyor. Bu albümün açılış parçası "I Like Your Absence", hem Eurobeat disko ritmi, hem de melodisi ile oldukça ilginç bir parça.

COMMUNARDS/ COMMUNARDS

Soul, dans ve elektro rock karışımı müzikleri ve şarkıcı Jimmy Somerville'nin ince sesini kullanmadaki ustalığı kadar, yaptığı besteleri ve sosyal konulara yaklaşımı ile, son yıllarda İngiltere'nin en çok sevilen grupları arasına girmeyi başaran COMMUNARDS grubunun ilk albümü, grupla aynı adı taşımakta. Grubun dikkati çeken bir diğer özelliği, müziğinin değişik kültürde unsurlar taşıması; İspanyol tarzı da "La Dolarosa" ve oryantal kalıplı "So Cold The Night" grubun bu tip çalısmalarına iki örnek.

Kasette ayrıca destanımsı bir nitelikte yorumlanmış dans parçası "Don't Leave Me This Way" ve diğer iki liste parçası "You're My World" ve "Disenchanted" de yer almakta.

Kasetin ikinci yüzünde ise, orijinal plakta yer almayan "Breadline Britain" adlı extra bir parça ve de "Disenchanted" adlı parçanın dancemix versiyonu yer almakta.

KISS/CRAZY NIGHTS

Amerika ve Avrupa listelerinde zirveye tırmanmış "Craz. Crazy Nights" adlı hitleri ile açılan bu 21. albümlerinde KISS Topluluğu, "kontrollü kaos" alorak nitelendirilen ve hard, ancak melodik kalıplı rock müziklerinden örnekler sunmaktalar. "Crazy, Crazy Nights" gibi, "Reason To Live" ve "Bang Bang You" adlı parçalar da, hem topluluğun müzik karakterini tam olarak yansıtması açısından, hem de topluluk elemanlarının gösterdikleri performans yönünden, albümde ilgi çeken parçalar arasında...

"Aslında bizim müziğimiz hoşça vakit geçirmek içindir" diyor, topluluk elemanlarından Paul Stanley; "Eğer kötü haberlerle karşılaşmak istiyorsanız gazeteleri okuyun. Biz size neşe, hareket ve güzel duygularla geliyoruz."

PACO DE LUCIA/SIROCCO

"Bu albümdeki müziği ilk dinlediğimde, ilk intibam şuydu: Böyle bir Flamenco'yu bugüne kadar hiç kimse besteleyemedi, hatta Paco de Lucia dahi bu mükemmelliğe erişememişti. Ve de Flamenco hiçbir zaman bu denli güzel gelmemişti kulağa. Daha sonra gözlerimdenyaşlar boşanmıştı." İspanyol şair ve flamenkologist Felix Grande'nin sözleri bunlar. Ve Felix Grande şöyle devam ediyor: "Sihirli ve de aynı zamanda hümanist bir müzik; Flamenco'nun tarihi bu müzikte vücut bulmakta; şükran, kadirşinaslık, acı, keder, neşe, sevinç ve kutsallık; Paco de Lucia'nın müziğine ruhumuzun masum karakterlerini açıyoruz; daha şefkatli, daha bir sevgi dolu ve daha dirençli olma yolunda.

PACO DE LUCIA'nın, bütün parçaları kendisinin bestelediği, enstrümantal bu çalışması için, Felix Grande'nin sözlerine katılmamak mümkün değil; "Flamenco türünde bir masterpiece."

CURIOSITY KILLED THE CAT/ KEEP YOUR DISTANCE

"MISFIT", "DOWN TO EARTH", "ORDINARY DAY"

adlı hitleri ile İngiltere ve Avrupa'da pop müziğinin super grupları arasına girmeyi başaran CURIOSITY KILLED THE CAT'ın "KEEP YOUR DISTANCE" albümünden "FREE" adlı parça da single olarak piyasaya çıkarıldı.

Öte yandan grubun "KEEP YOUR DISTANCE" adlı albümünün Amerika'da da büyük bir dinleyici kitlesi bulması CURIOSITY KILLED THE CAT'ı, Euro-pop-sound tipi müzikleri ile Amerika Billboard listesinde üst sıralarda yer almayı başarabilmiş nadir İngiliz gruplarından biri haline getirdi.

WALKMAN JAZZ

WALKMAN JAZZ, Verve, MERCURY ve MPS şirketlerinin ortak çalışmalarının bir ürünü olup, tamamı 20 üniteden oluşan bir kasetler dizisi, jazz dünyasında hepsi büyük yer edinmiş seçkin sanatçılara ayrılmış bu dizi...

Her kaset, bir ünlü jazz yorumcusuna ait, ve de bu sanatçının geniş repertuarından büyük bir ustalıkla seçilmiş ve sıralanmış eserleri içermekte. Kasetlerin bir diğer özelliği de, orijinal baskılarının dijital olarak yeniden kaydedilmiş olmaları ve 1 saat gibi uzun bir süre kapsamaları.

Seriden ilk olarak 8 kaset sunuluyor müzikseverlere:

ELLA FITZGERALD
COUNT BASIE
OSCAR PETERSON
STAN GETZ
STEPHANE GRAPPELLI
CHICK COREA

Diğer iki kaset ise çeşitli sanatçıların parçalarını içeren karışık kasetler; bunlardan biri WALKMAN JAZZ serisinde yer alan tüm sanatçıların birer parçasını içeren "THE SAMPLER", diğeri ise "DIXIELAND" türünü tüm orijinalliği ve ünlü yorumcuları ile müzikseverlere sunan "BEST OF DIXIELAND" kaseti.

SWING OUT SISTER/ IT'S BETTER TO TRAVEL

"Jazzy Synthie Pop"; SWING SISTER'in müziği böyle tanımlanıyor. Şarkıcı Corinne Drewery'in jazz eğilimli vokal üslubuyla, pop, jazz ve çağdaş elektronik dans müziğinden örnekler sunan topluluğun "IT'S BETTER TO TRAVEL" adını taşıyan bu albümü, İngiltere ve Avrupa'dan sonra geçtiğimiz ay içinde Amerika Billboard listelerinde de üst sıralarda kendini gösterdi. Bu arada albümden "BREAKOUT" adlı parça da ilk 10'a girmeyi başardı. Ve Amerikan radyo istasyonlarının en çok çalınan parçaları arasına girdi.

SWING OUT SISTER topluluğunun "IT'S BETTER TO TRAVEL" adlı bu albümleri, sanki bir "Best Of Swing Out Sister" niteliğinde; çünkü topluluğun bugüne kadar hit olmuş bütün parçaları albümde yer almakta. Bunlardan "Twilight World"ün "Superb, Superb Mix"inin yanı sıra, grubun Weather Report'u anımsatan yorumuyla "After Hours"ı başarılı bir orkestra çalışması içeren "Fooled By A Smile"i, şarkıcı Corinne Drewery'in Sade'yi anımsatan bir üslupla söylediği "Communion"u da, bu kasette bulabileceksiniz.

JOHN COUGAR MELENCAMP/ THE LENOSOME JUBILEE

JOHN COUGAR MELLENCAMP, Amerika'nın en ünlü rock şarkıcılarından. 1982 yılının en çok satan albümü "Amerikan Fool" ve 3 milyondan fazla satan 1985 yılı albümü "Scarecrow'dan sonra, bu ünlü şarkıcı ve gitarist, 1987 yapıtı "THE LONESOME JUBILEE" ile tekrar listelerin zirvelerinde.

Yaptığı bestelerin yanı sıra, hayatın sosyal olgularını usta bir yalınlıkla dile getiren mısraları ve Amerikan halkının bugünkü yaşayış biçimini eleştiren parçaları ile dikkati çekmekte JOHN COUGAR MELLENCAMP.

Sanatçının bu dokuzuncu albümü, 10 parça içermekte. Bunlardan albümün açılış parçası "Paper In Fire", Billboard "Albüm Rock Tracks" listesinde haftalarca 1 numara kalma başarısını gösterdi. Yine aynı albümden 'Cherry Bomb" ve "Hard Times For And Honest Man" adlı parçalar da listelerin üst sıralarında.

COMMUNARDS/RED

"RED" albümü, COMMUNARDS topluluğunun ikinci albümleri. Disco türü iki hit parçaları, "Tomorrow" ve "Never Can Say Goodbye", albümün en çok ilgi çeken iki parçası: '70'li yıllarda Gloria Gaynor'dan dinlediğimiz "Never Can Say Goodbye", şu günlerde İngiltere'de disco ve radyo istasyonlarında devamlı çalınmakta. Kasetin dikkati çeken diğer parçaları ise, ilk yüzün, süper vokallerle süslü ikinci parçası TMTLTBMG (There's More To Love Than Boy Meets Girl), AIDS hastalığını konu edinen "WICTIMS", Elton John tipi slow bir parça olan "For A Friend" ve Jimmy Somerville'nin vocal üstünlüğünü tüm güzelliği ile yansıtan "C Minör."

COUNTRY-ROCK

Country müziği, aslında belirli kalıplarda yapılan geleneksel bir müzik tarzı; folklorik ve de spirituel esintili çalışmaların da zaman zaman country-müzik yorumuyla bütünleştiğini görüyoruz. Öte yandan çağımızın popüler müzik akımı rock, kalıp ve üslupları ile Country tarzı müziği de etkilemiş durumda.

COUNTRY-ROCK kaseti, işte bu öğelerle donanmış örnekleri içermekte. Rock müziğinin iki ünlü gitaristi ERIC CLAPTON ve ALBERT LEE, ve Amerika'nın ünlü sesi EDDIE RABITT, rock unsuru taşıyan, ancak country özellikleri ile donatılmış baladları ile kasette yer alırken, DEEP RIVER QUARTET ve THE STATLERS, spirituel kökenli parçalarını seslendiriyorlar. Çağdaş popüler müziğin ünlü yorumcuları, THE EVERLY BROTHERS'tan ise iki seçkin ballad seçilmiş. Hollandalı iki grup BZN ve THE CHIEF ise, Avrupa'da Country-müzik tarzında yapılan çalışmalardan örnekler sunmaktalar.

Müzik'te çağdaşlaşmak

ORHAN TANRIKULU

Orhan Tanrıkulu— 1937'de Çorum'da dünyaya geldi. Ortaöğrenimini Haydarpaşa Lisesi'nde tamamladıktan sonra 1953 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Kontrbas bölümüne girdi. Burada Heinz Fromme ile çalıştı. 1961'deki mezuniyetinden sonra Ankara Devlet Opera Orkestrası'nda on yıl kontrbas çaldı. Bu arada Ilhan Usmanbaş'la müzik teorisi ve kompozisyon çalışan Tanrıkulu, 1968 yılında ABD Dışişleri Bakanlığı'nın daveti üzerine Phadelpia Tample University'de orkestra ve koro şefliği öğrenimine başladı. Bennington (VA)'da çağdaş müzik, Tanglewood'da Aaron Copland ve Erich Leinsdorf ile yorum çalıştı. 1969'da Halkevleri Oda Orkestrası şefliğini yaptı. 1971'de İtalyan hükümetinin bursu ile C. Cecillia Konservatuvarı'ndaki France Ferra'nın orkestra şefliği olgunluk sınıfına başladı. Aynı yılın eylül ayında Monte Carlo'da Igor Markevitch ve Herbert Blomsted ile yorum kursuna katıldı. İtalya'da üç yıl öğrenimden sonra Roma ve Palermo'da orkestra şefi olarak çalıştı. 1973'te Venedik'te yönettiği G.Donizetti'nin Don Pasquale operası İtalyan Lirik Müziğinin En iyi Yorumu ödülünü kazandı. 1975 sonunda yurda dönen Orhan Tanrıkulu, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde dramaturg, koro şefi, orkestra şefi ve genel müzik direktörlüğü yaptı. 1976 yılında kurucusu olduğu Başkent Oda Orkestrası'nın şefliğini üstlendi. 1983'de İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğüne atandı. 1987'de İstanbul Üflemeli Çalgılar Topluluğunu kurdu ve şefliğini yaptı. Halen aynı kurumda orkestra şefi olarak çalışmaktadır.

Orhan Tanrıkulu 1958'den bu yana çeşitli gazete ve sanat dergilerinde yazdı. Türk operası üzerine araştırma ve incelemeri yayınlandı.

Çağdaş olabilme olgusu insanlık tarihinin her döneminde toplumlar için bir sorun olmuştur. Özellikle geleneklerine körü körüne bağlı, başta 'din' olmak üzere çeşitli inançların dogmatik sınırları içinde kapalı kalan kültür, bilim ve bilgi eksiği nedeniyle çağın gelişmelerine akıl erdiremeyen, değişimleri algılamayan, bunları çeşitli nedenlerle uygulayamayan toplumlarda çağa ayak uyduramamak çok görülen, geri kalmışlığın belirgin belirtisi olarak ortaya çıkar. İnsanoğluna içinde yaşadığı dönemin gelişmelerini, anlayışını, koşul ve gereksinmelerini anlatmak, kabul ettirmek bir sorun olarak süregelmiştir. En yakın, yaşadığımız döneme geldiğimizde Amerika'da bilim adamları uzayı tanıma çabası verirken, başka uluslarda değil, kendi toplumunda buna ilgi duymadan kendi kırsal yaşamını sürdüren insanoğluna derdini, yaptığı işin gereklerini anlatma çabasını da sürdürmektedir. Öte yandan biz, Türkiye olarak, aradığımız telefon numarasına otomatik olarak cevap veren, bizi yönlendiren sesi duyduğumuzda çağdaşlaştığımızı sanarak seviniyoruz, yirmi yıldır telefon bekleyenlerimizi, elektriği olmayan kasaba ve köylerimizi unutarak. Oysa o Amerikalı bundan otuz yıl önce sokaktaki ankesörlü telefona attığı on cent ile çevirdiği numaraya adresini verip evine döndüğünde telefonunu bağlanmış ve çalışır halde buluyor, bu arada hem telefon için attığı parayı geri alıyor, hem de bizim sevince boğulup çılgınlar gibi orda burda anlattığımız her türlü otomatik işlemden yararlanıyordu. O Amerikalı iki saniye için elektrikler kesilip metro durunca, yaşlısı genci 'Atom savaşı başladı' diye paniğe kapılıyordu. Çağdaşlaşmak derken konumuzdan biraz uzaklaştık. Çağdaş olabilme olgusunun tarihin her döneminde sorun olduğundan söz ediyorduk. Müzik Tarihi'nde de bunun çeşitli örneklerine rastlıyoruz.

Bilindiği gibi doğa'da zaten var olan ses ve müzik olgusu insanlığın varoluşundan bu yana çeşitli duyguları aktarmanın bir yolu olarak gelişti. Din'i Tanrı'ya ya da Tanrılara inanmanın yolu olarak kabul ettiğimize göre, bugün bile yaşayanlarını saptadığımız ilkelliğin en eski dönemlerinden başlayarak, insanoğlunun bu ne olduğunu çözemediği, karşı koyamadığı güçlere yaklaşabilmek, hoş görünebilmek için müziğin ve dansın etkisine gerek duyduğunu görüyoruz. Mezopotamya ve Uzak Doğu uygarlıkları üzerine bugün yapılan arkeolojik çalışmalardaki buluntular ve günümüzde yapılan yerel araştırmalar müziğin dinsel törenler ve buna paralel eğlencelerde hep dans ile beraber, birbirini bütünleyen ögeler olarak kullanıldığını ve geliştiğini görüyoruz. Her ne kadar İ.S. 200'lerin sonuna kadar gelen dönem için elimize somut başvuru kaynakları bulunmuyorsa da müziğin danstan ayrılarak yalın olarak kullanılması Eski Yunan'da Mitolojik Çağ olarak tanımladığımız İ.Ö. 1400-1100 yılları arasında ozanların şarkılarına eşlik etmeleri şeklinde gerçekleştiği sanılmaktadır. Her ne kadar temel elemanların, bilgilerin Mısır ve Mezopotamya'dan alındığı bir gerçekse de bunların teori haline getirilerek Batı Uygarlığı'na temel oluşturmasının gene Eski Yunan'da gerçekleştiğini unutmamak gerekir.

Müzik Sanatı, tarihi boyunca çeşitli çağdaşlaşma evreleri geçirmiştir. Müziği meydana getiren temel ögelerin oluşması bu evrelerde önemli noktalardır. Örneğin müziğin oluşmasında ilk temel öge *ritm*'dir. İnsanoğlu yaşamında, yürürken, iş yaparken, konuşurken bir ritmin içinde olduğunun bilincinde değildir. Oysa kalbinin atışıyla vücudunda harekete dönüşen her eylem bir ritmik uyumdur. Bugün Afrika'da yaşadığı bilinen ilkel kavimlerin haberleşme ve ben-

zeri günlük yaşamlarının özünde olduğu gibi müzikte de ritm ilk günden başlayarak temel olma özelliğini sürdürmüştür. Çağımızda ölçü sınırlamasından arındırılmış müzikte bile melodiye hareket kazandıran bir ritm vardır. *Melodi*, gene insanoğlunun ilk çağlarından bu yana acısını, neşesini, sevgisini, her türlü duygularını yansıtmak için çıkardığı seslerin bir teori, bir sistem çerçevesinde düzenli yansıtılmasıdır. Melodisiz bir ritm bir müziktir ama ritmsiz bir melodi olamaz. Melodinin bir anlam kazanması, ritm iskeleti üzerinde bir form oluşturması ile gerçekleşir, ki bu da müzik cümlesidir. İ.Ö. 7. yüzyıldan bu yana Doğu ve Batı uygarlıklarında müzik hep bu iki temel ögeden oluşmuştur. Mısır, müziği astronomi ve matematik bilimleriyle eş değerde tutmuş bir uygarlık olarak Doğu'ya yol göstericidir. İbrani tapınaklarındaki müzik bir *ritüel*, yani tören kuralları gereğiydi. Sınırlı teksesli makamsal yapısını zenginleştiren tek unsur *Antifonal* oluşuydu. Yani iki ayrı sesin ya da bir ses ile bir ses gurubu, yani koronun karşılıklı söyleşisiydi. Daha sonra 'Yalınşarkı' diye Türkçeleştirdiğimiz Hıristiyan kilise müziğinin temelini oluşturmuştur bu. Yunan müziğinde ilk kez aralık kavramının *Consonan*, yani uyumlu *(dörtlü, beşli ve sekizli)* ve *Consonan Imperfectus*, yani yarı-uyumlu *(üçlü ve altılı)* olarak ortaya çıktığını; mode dediğimiz makamsal yapıyı oluşturan *tetra corda*, yani dört sesli kalıp yapının modern diziye temel oluşturduğunu; daha önce bir varlık gösteremeyen *Roma* müziğinin Hıristiyanlığın gelişinden sonra *Kutsal Monodi*, yani tekseslilik altında topladığımız ve *Papa 1. Gregorius* (590-604) çağında kuralları kesinleştiği için *Gregorien Şarkısı* da denilen *cantus planus*, yani 'yalın-şarkı' ile atılım yapıp dinsel müzikte modal temeli oluşturması; *Troubadour, Trouvère, Minnesinger* ve *Meistersinger* adlarıyla tanıdığımız haber taşıyıcı halk ozanları ile din dışı müziğin şarkı formuyla kişilik kazanması ve İ.S. 800'lerde ilk çalışmaları başlayan *Çokseslilik (Politanolite)* bu çağdaşlaşma hareketinin ilk ve önemli adımlarıdır.

Kanon yazısının temelini oluşturduğu yatay çokseslilik gelişedursun, 14. yüzyılda Fransa ve İtalya'da dikey çok seslilik yani *Armoni* teorisi üzerinde çalışanlar 12. yüzyıldan beri süregelen çalışmaları *Ars Antiqua*, yani Eski Sanat diye küçümseyip kendi çalışmalarına da *Ars Nova*, yani Yeni Sanat adını verdiler. Bu yeni sanat akımı asıl gelişimini Flaman bestecilerle sağladı.

Bütün bu gelişmeler boyunca kilisenin yeni çalışmalara ve özellikle halka dönük din dışı müziğe olan sert tavrına karşı toplum ve özellikle din çevresinden gelen besteciler pasif bir direniş içinde bu çağdaşlaşma hareketini sürdürdüler. Sonraki çağlarda gelen her yenilik, bale, opera, çalgı müziğinin çeşitli türlerinin hem sanat hem din çevrelerinde benimsenebilmesi yüzyıllar sürdü.

Bugün konser salonlarında dinlediğimiz çoğunluğu 17. yüzyıldan bu yana verileri içeren müziklerin temelinde bu yüzyıllar süren çalışmaların olgunlaştırdığı teoriler yer almaktadır. Bu dönemde öyle olaylarla karşılaşıldı ki, bu da çağdaşlaşmanın toplum ve sanat çevrelerinde her zaman zor ve sorunlu kabul edildiklerini gösterir.

Beethoven'in insan sesini çalgı gibi kullanması 20. yüzyılda ancak benimsendi; Mozart'ın Dissonant Kuvarteti'nin (K.465, Do Majör) açılışında denediği armonik sistem 20. yüzyıl müziğinin temel ilkelerine yol gösterdi; Wagner'in opera sanatına getirdiği romantik fikirler gene 20. yüzyılda gerçekten anlaşılabildi. Öte yandan Berlioz'un orkestra yazısındaki yeni etkiler, Debussy'nin o güne kadar yasak sayılan sekizli ve beşli hareketlere dayanan müziği, çağımızın bestecilerinin araştırma ve fikirlerini içeren her yeni eser eleştirildiler. Bu böyle sürüyor, sürecektir de. Stravinski'nin *Bahar Ayini* Paris'te ilk defa sergilendiğinde salonda çıkan kargaşadan paniğe kapılan besteci sahne arkasındaki tuvaletin küçük penceresinden kaçmak durumunda kalmıştı.

Çağımızda son elli yıl içinde pek çok yeni ve problem yaratan eser bestelenmiş, zamanla bunlara alışkanlık kazanılmış, görüş ve anlayışlar değişmiştir. Aslında çağımız müziğinin temel değişimi Debbusy ile başlamış, 1945'lere kadar sürmüştür. Bundan sonraki gelişmeler arayış sürecinin uzantısı olarak gelmektedir.

Bütün sanatlar içinde müziğin anlatılmasının en zor tarafı elle tutulur, gözle görülür olmayıp sadece duyma ve hissetme yoluyla algılanabilmesidir. Sanatın her dalında bilimsel yaklaşım, teorik çalışmalar o dalda bir gelişme sağlayabilir ama müziği dinlemeden ne denli teorik bilgi sahibi olunsa da bir şey öğrenilmez ve dolayısıyla anlaşılmaz. Burada ortaya çıkan 'nasıl', 'niçin', 'ne' gibi soruların boyutları çok geniştir. Müziğin temel bilgileri müziğin *nasıl* doğup geliştiğini, aşamaların *nasıl* oluştuğunu, bu arada yapılan değişikliklere *niçin* gerek görüldüğünü, bunlara *niçin* karşı koyulduğunu ve elde edilen sonuçların *ne* olduğunu ancak temeldeki bilgilerin yanı sıra her türlü örneği çok dinlemekle sağlayabiliriz. Bir müziği *icra etmek*te dinlemenin bir başka yoludur. Çalgıdan çıkarılan seslerin anlamına erişebilmek, bestecinin düşüncelerini anlayabilmek, topluluk içinde eserin bütünündeki kendi boşluğunu tamamlayabilmek için gene dinlemek, duymak ve hissetmek gerekir.

Yüzyıllar önce kullandıkları müzikler çağımız teorilerine temel oluşturan Doğu uygarlıkları bir yandan kendi geleneklerini korurken öte yandan Batı'nın yeniliklerini alarak bu alanda söz sahibi olma yolundadır. Bunlara örnek olarak Japonya, İ.Ö. 2000'lerde *Şinto*, yani Tanrı'ya Ulaşma yolunda geliştirdiği *Gagaku, Sogaku, Bugaku, Sarugaku, Kubuki* gibi geleneksel yapıdaki müziğini bugün *politonalite* ve *atonalite*'nin ileri tekniği ile birleştirerek bu alandaki etkinliğini kanıtlamıştır. Geleneklerine en çok bağlı bir toplum olan Japonların Batı kültürünü bizden çok sonra kabul ettiğini, hatta resmi uygulamanın 2. Dünya Savaşı'ndan sonra başladığını da hatırlatmakta yarar var.

Her ne kadar sadece İstanbul'da ve özellikle Saray çevresinde ilgi gören ve 17. yüzyılın ilk yarısından bu yana Türk toplumuna ses veren Batı'nın çoksesliliği acaba Türkiye'de de beklenen çağdaşlaşmayı gerçekleştirmiş midir? Geleneksellikle evrenselliği farklı görüşlerde değerlendirdiğimiz, Ulusallık kavramını mantıkla bir çizgiye oturtamadığımız, tek seslilik ve çok seslilik tartışmalarına bir son veremediğimiz kültür ve sanat politikamız doğrultusunda çağdaşlaşmak ancak bireysel çabalarla sınırlı kalmıştır. Oysa Büyük Atatürk çeşitli fırsatlarda yaptığı konuşmalarda bu alanda da en doğru yolu göstermiştir.*

'Sanatçı, yaşantımızı çevreleyen gizem dolu düşüncelere, haz ve merak yeteneğimize seslenen kişidir' diyor *Joseph Conrad*.

Ancak müzik adamlarımız, bestecilerimiz, yorumcularımız yaşadığımız bu çağın gizem dolu dünyasını sesleriyle aydınlatmak zorundadırlar. Bu onların sanatçı olarak işlevidir, görevidir. Orkestralarımız, operalarımız, balelerimiz, repertuvarlarını, radyo ve televizyon kurumları programlarını bu çağda yaşamanın bilincinde olarak hazırlarken bu evreleri geçirmeleri halinde çağdaşlaşmayı başarabilir, gerçekleştirebiliriz.

* *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri* Cilt 1, 1945, s. 372, 373
Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt II, 1952, s. 254-255
Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri Cilt III, 1954, s. 88.

Çok yönlü sanatçı olmak

Oppenheimer'in fırçasından Schönberg

FİLİZ ALİ

1953'te Ankara Devlet Konservatuarı, yüksek piyano bölümünü bitirdi. Aynı yıl Full Bright bursu ile ABD'ye gitti. Burada New England Konservatuarı'nda ve Mannes College of Music'te piyano ve piyano pedagojisi eğitimi gördü. 1962'de Türkiye'ye dönerek, Ankara Devlet Konservatuarı öğretim üyesi oldu. Aynı yıl radyo programcılığına başladı. 1965'te İstanbul'a gelen Filiz Ali, Şehir Operası'nda eşlikçi olarak çalıştı. 1972'de İstanbul Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi oldu. Halen Cumhuriyet gazetesine ve çeşitli dergilere müzik eleştirileri yazıyor, radyo programcılığı yapıyor ve M.S.Ü. İstanbul Devlet Konservatuarı'nda doçent olarak "Opera Repertuarı" ve "Müzik Tarihi" dersleri veriyor.

Ressamlar, edebiyatçılar, müzisyenler, plastik sanatlarla uğraşanlar, film ve tiyatro sanatçıları, birbirlerinden ne kadar kopuk yaşıyorlar diye zaman zaman yakınırız, zaman zaman bütün bu sanatlarla uğraşanları bir araya getirme gayretleri de gündeme gelir, hatta dernekler kurulur ya da kurulurdu!

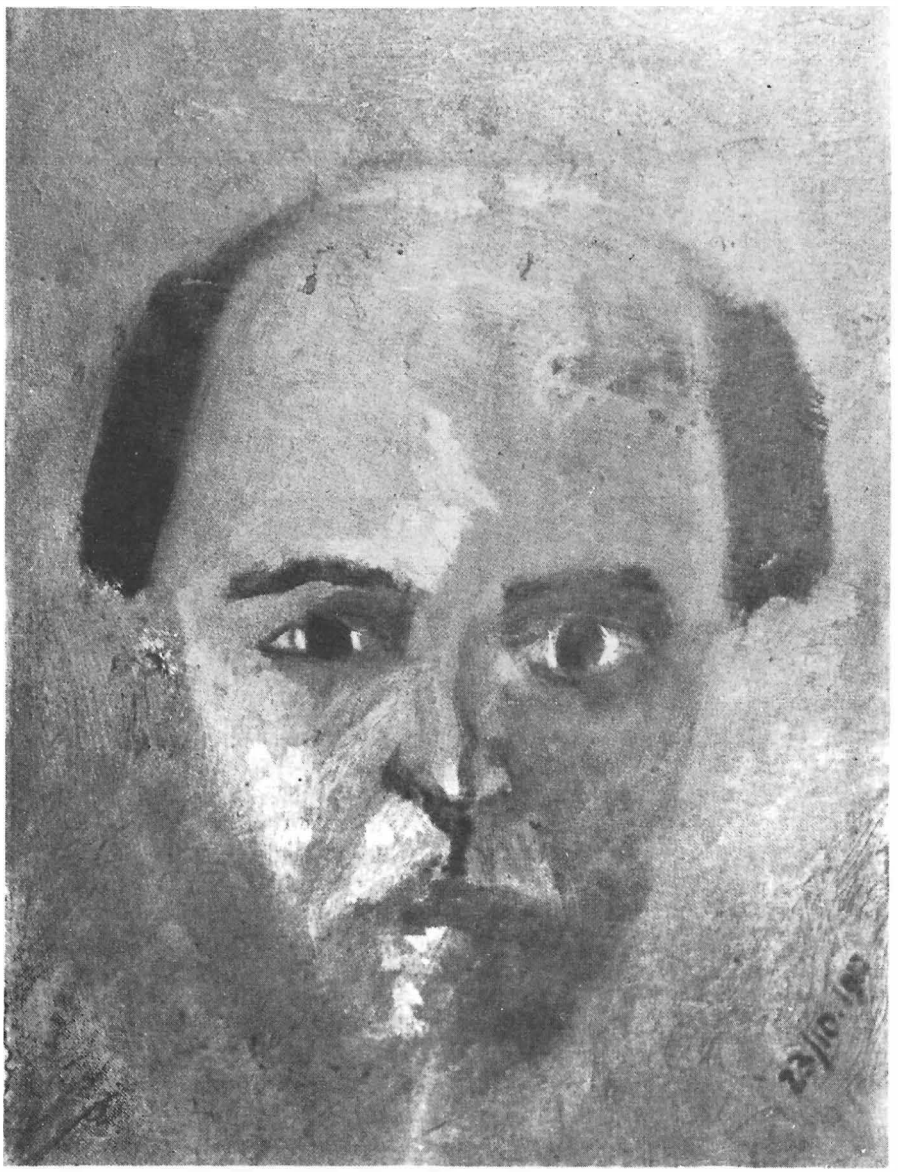
Ankara'da '50'li yıllarda önemli etkinlikleriyle sanatlar ve sanatçılar arası ilişkileri canlandırmış olan "Helikon" derneği bunlardan biridir örneğin. Helikon derneğinin önemi, belirli bir dönemde, belirli bir yerde, benzer sanatsal düşünceleri paylaşan insanları ortak bir amaç çerçevesinde bir araya getirmesiydi.

Daha sonraki yıllarda Helikon kadar etkili olmasa da genel anlamda amaç doğrultusunda aynı düşünceleri izleyen dernekler kurulmuştu (Sanatsevenler Derneği gibi). Ne var ki bu derneklerin Türk sanat hayatında çığır açacak atılımlara yol açtıkları pek söylenemez.

1900'lerin Viyana'sında değişik sanat ve düşünce akımlarını bir araya getiren bir canlılık söz konusudur. Freud, psikiatri biliminin temelini atarken, Otto Wagner ve Adolf Loos gibi mimarlar modern işlevsel mimarinin doğmasını sağlamışlar. Arnold Schoenberg, müziğin temel yapısını ve kuramını değiştirmiş, Ernst Mach ve Ludwig Wittgenstein felsefede mantıksal pozitivizm ve dil analizinin temel taşlarını yerleştirmişler. Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmannsthal ve Karl Krauss gibi yazarlar, her biri değişik alanlarda öncülük görevini üstlenmişler. Gustav Klimt, Akademinin gelenekselliğine karşı çıkarak, (Ayırımcılar) "Secession" grubunu kurmuş, ardından "Wiener Werksätte" Viyana atölyelerini gündeme getirerek, plastik sanatlarla, işlevsel sanatları bir arada yönlendiren sergiler açmışlardı. Secession sergilerine Egon Schiele ve Oscar Kokoschka da katılmıştı.

1900'ler Viyana'sının sanatsal verimliliği, bir bakıma, her biri kendi alanında sivrilmiş olan sanatçıların, sanatın başka dallarında da ürün vermelerinden kaynaklanıyordu. Schoenberg, besteciliğinin yanında iyi resimler yapıyor, Kokoschka gibi bir ressam tiyatro için oyunlar ve şiir yazıyor, genç ressam Egon Schiele'de şairliği ile dikkat çekiyordu.

Besteci ve orkestra şefi Gustav Mah-



Yeşil Otoportre, 1910-33 × 24 cm Schönberg'in 1910 Ekim'inde Viyana'da açtığı sergi sanat çevrelerinde büyük yankılar uyandırmıştı.

ler'in dul eşi Alma Mahler ise sanatç çevresindeki ünlü aşkları ile tanınıyordu. Mimar Walter Gropius, ressam Oscar Kokoschka, yazar Franz Werfel, Alma Mahler'in aşıkları arasındaydı.

Arnold Schoenberg, bir yandan "on ikı ton dizisi" kuramıyla Batı müziğinin tonal merkezcı yapısını temelden sarsarken, bir yandan da Weiner Werkstatte ilkelerine bağlı kalarak işlevsel sanat dallarında ürünler veriyor, kitap ciltçiliği, marangozluk, oyuncak ve kukla yapımıyla uğraşıyor, yağlı boya resimleri ve portreleriyle dönemin ressamlarıyla boy ölçüşüyordu.

1900'lerin Viyana'sında sanatlar ve sanatçılar arası ilişkilerin bir benzeri 1900 ile 1920'ler arası Paris'inde yaşandı. Ravel, Debussy, Satıe ve Stravinski gibi besteciler, Dıaghilev'ın "Ballet Russe" Rus Balesi ile zaman zaman yakın ilişkı

ıcıne girdiler. Balelerin müziği, dekoru, konuları Paris'te yaşayan genç ve dinamik sanatçıları o dönem bir araya getirdi. Cocteau, Pıcasso, Bakst, asıl adı Arthur Justin Léon Leclére olan şair, ressam, bestecı ve eleştırmen Tristan Klingsor, ressam André Derain ve yukarıda adı geçen besteciler bir biçimde ortak calışmalar yaptılar çağımızın ilk yirmi yılında.

Ikinci Dünya Savaşı'ndan sonra yine Paris'teki Kandınsky, Klee, Mondrian gibi soyut ressamların, Antonin Artaud gibi öncü bir tiyatrocunun, Beckett'in oyun ve romanlarının, René Char, Michaux gibı şairlerin, Boulez başta olmak üzere savaş sonrası bestecilerini etkilediğini biliyoruz.

Sanatçıların birbirlerinden etkilenmeleri, bırbirlerını hem düşünce hem de yaratıcılık yönlerinden beslemeleri, bir ülkenin sanat yaşamına gözle görülür hareketlilik ve verim zenginliği getiriyor kuşkusuz. Sanatlar arası kopukluk, sanatçının yaratıcı kişiliğinin sığ ve çeşitlemesız kalmasına, kısırlaşmasına yol açıyor. Sanatçının cok yönlü olması, onun, kendı dalında yoğunlaşmasını önlemez, tam tersi, değişik deneyler yaşayarak kendi dalında esnekleşmesini, daha doğurgan olmasını sağlar.

Doğru dürüst bir mektup bile yazamayan müzikciler, müzikten anlamayan ressamlar, müziğe de plastik sanatlara da ilgı duymayan edebiyatçılar ile sanat ortamımızın düzeyinin yükselmesi söz konusu olamayacağı gibi, yarım yamalak, yanlış bilgilerle hıcbır yere varılamayacağı da artık günümüzde anlaşılmıştır

Şeytan ve Müzik

HALİL TURHANLI

Eski Âhit'de yazıldığına göre, Tanrı'nın (daha sonra düşmüş melekler olarak anılacak) kimi oğulları, babadan gizli olarak kadınlarla ilişki kurmuşlar ve bu ilişki(ler)den kötü ruhlar doğmuştu (Tekvin 6:1-5). Çölde inzivaya çekilerek yıllarca ekmek, tuz ve otla beslenen münzevi *Philon,* Platoncu düşüncenin de etkisiyle, İbranilerin salt putperestlerin tanrıları olarak lanetledikleri bu kötü ruhların (Daimones'lerin) da gerçekte ikinci derece iyi güçler olduklarını yazıyor ve onları, Yakup'un düşündeki merdiveni (Tekvin 29: 11-13) inip çıkan melekler arasında sayıyordu. Ama, *Philon'*un kendileri hakkındaki bu olumlu yargılarının asi meleklere hiçbir yararı olamazdı. Tanrı'nın krallığından kovulmuşlardı bir kez.

Lanetlenmek ve kovulmak, Tanrı'nın gözünden ve gönlünden düşmüş muhalif melekler topluluğuna önderlik eden ve apocalptic yazında kendisinden Jammael ya da Samjaza adlarıyla da söz edilen Satan'ın yüreğini önüne geçilmez bir öç alma duygusuyla doldurmuştu. Önce yılan şeklinde Eden Bahçeleri'ne girerek insanoğlunu bilgi ağacına dokunmaya ve bilginin meyvesini dişlemeye kışkırttı. Sonra da, kuyruklu bir maskara kılığına girdi Tanrı ve melekleri taklit etti. Şimdi sıra kutsal olan her şeyi makaraya almaya gelmişti ve Satan'ı iflah olmaz bir asi yapacak olan da asıl bu maskara (simia) kimliğiydi. Amacına ulaşabilmek için insanoğulları arasında sapkınlığa en yatkın olan sanatçının ruhuna girdi. Büyük ve kozmik düşlerle erişilemeyen ve görülmeyen bir öte-dünya arayışı içinde olan ve daha da önemlisi, daima düzene kafa tutmuş kahramanlara (Satan da onlardan biri değil miydi? *Bakunin, Satan'ın 'ebedi ve ezeli başkaldıran, ilk özgür düşünen' olduğunu yazmıştı) hayranlık duyan bu serüvenci ve dekadan ademoğlu da ruhunu şeytana vermeye dünden razıydı. Böylelikle, bu baştan çıkarıcı ruh rehberi ile ozan (Poe* ve *Baudelaire'*in hermètique dizeleri), ressam *(Bosch, Fuseli...)* ama özelliklerle müzisyen arasında çağlar boyu sürecek bir dostluk ve işbirliği bağlamış oluyordu.

Çok eski çağlardan başlayarak müziğin duyguların merkezi olan kalbe diğer bütün sanatlardan çok daha dolaysız işlediğine ve insan ruhunda âni ve köklü değişimlere yol açtığına inanılıyordu. *Francis Bacon. Sylva Sylvarum* (1627; Ormanlar Ormanı) adlı yapıtında işitme duyusunun ruhlara diğer duyulardan çok daha hızlı ulaştığını yazmıştı. Belki de bu nedenle, şeytan, kutsal olanı ters yüz etmede ve insanoğlunu baştan çıkarmada müziği ve müzisyeni öncelikle yeğlemişti. Müzik taşıdığı 'okkült manyetizma' sayesinde dinleyeni vecd haline getirerek ruhuna bedenden alıp götürüyordu.

Oysa başlangıçta müzik, evrensel ahengin şiirsel sembolü sayılıyordu. *Sir Thomas Browne, Religio Medic'*de (1635) en vülger müziğin bile 'ilk besteciye' (Tanrı'ya) derin bir bağlılık duygusu uyandırdığını vurguluyordu. *Sir Thomas Browne'*ye göre müzik, sadece kulağı hoşnut kılan duygusal seslerden oluşmuyordu. Çok daha yüksek düzeydeki bir uyumun anlatımıydı. Kökleri Hermetisme ve evreni matematik bir düzen olarak tasarlayan Sisamlı Pythagoras'ın sayı gizemciliğine dek uzanan düşünceye göre de müzik, varolan tüm varlıkların birliğini sağlayan değişmez yasaların anahtarıydı. Evrenin hiyeroglifik ve karanlık sureti. Müziğin temel ilkeleri keşfedilebilirse evrenin tüm gizleri de çö-

zülebilirdi. İşte tam da bu nedenle müzik, matematik, geometri ve astronomi ile birlikte Ortaçağ'ın dört yüksek iliminden birini oluşturuyor ve 'quadrivium'u bütünlüyordu. Güneşin evrenin merkezi olduğu ilkesine dayalı Kopernik öğretisini benimseyen *Kepler* bile, göksel düzenin ve matematiksel uyumun müzikte duyulan armoniye benzediği yolundaki eski görüşleri terk etmeyecek ve *Harmonius mundi* (1619) adlı yapıtında Kopernikçi düşünceyel çelişerek gezegenlerin devinimlerini müziğin dili ve işaretler sistemiyle açıklamayı sürdürecekti.

Kutsal olan her şeyi alt üst etmeye and içmiş olan şeytan, öncelikle müziğin (ve dolayısıyla evrenin) özündeki bu kutsal uyumu bozmayı aklına koymuştu. Çünkü, bilgi ancak kaosda olanaklıydı. Kuşku düzen içinde değil, ancak kaos içinde doğabilirdi. Hıristiyan ilâhilerinin, takdis ayinlerinin karşısında şeytan da artık karanlık dönemlerin ve büyülü zamanların sesleriyle dokunmuş kendi şarkılarını söylüyordu. Şeytanın müziğine akort edilmiş çalgılar çalınmıyordu. Aynı perdeden (una voce) seslerini yerine karmaşa ve falso almıştı. 'Pandemonium'da duyulan bu tonal karmaşa, kutsal ve meleksi müziğin tam karşıtıydı.

İskenderiyeli Clement, Phion, Arion gibi şarkıcıları birer sahtekâr olarak lanetlerken İsa'nın gerçek Orpheus olduğunu yazmıştı. Ortaçağ köy panayırlarında dans müziği çalan minstrel'ler ise, kilise tarafından şeytanın elçileri (Ministri Satanae) kabul ediliyor ve katı hiyerarşi üzerine kurulu toplumsal yapıdan dıştalanıyorlardı. Dünyevi toplumdaki tabakalaşmanın semavi toplumdaki katmanlaşmaya denk düştüğü ve gezginci halk ozanlarının da, tıpkı şeytanın korosuna katılarak cehenneme giden düşmüş melekler gibi, sapkın insanlar oldukları yönünde bir inanç gelişmişti.

Gezginci halk ozanı, *Musica*'nın kökenindeki teolojik ve teorik bilgiden yoksundu. O halde, müzik bilgisini özümsemiş *Musicus*'dan (gerçek müzisyen) ayrılması gerekiyordu. Kilise bununla da yetinmedi: us dışılığı nedeniyle Minstrel'i hayvanla kıyasladı ve böylelikle şeytan, minstrel ve hayvan arasında, alaycılık yüklü bir fantezi olmanın ötesinde de anlam taşıyan ve zamanla bir kimlik karmaşasına dönüşecek olan hısımlık ilişkisi doğdu. Dans eden kalabalıkları, maskeli baloları, şölenleri betimleyen resimlerde hayvan maskı takmış minstrel sık sık rastlanan bir figürdür. Bu resimlere daha dikkatli bakıldığında çalgıların

Bosch'un bir tablosu

üzerine kazılmış hayvan süslemeleri görülebilir. En gözde müzisyen hayvanların başında maymun (iflâh olmaz bir maskara), eşek, ayı, yaban tavşanı ve domuz geliyordu.

Doğada yalnız ve korumasız olan ilk insan, fırtına rüzgâr ve suya düşen taş sesinin kötü ruhlara ait olduğuna inanarak ürkmüştü. Daha sonraki çağlarda, çalgıdan yükselen tınıların Şeytan'ın tutsak aldığı ve işkence ettiği ruhun çığlıkları olduğuna inanıldı. *Platon*, bazı çalgıların erkeksi, iyi müzik, diğer bazılarının kadınsı, kötü müzik, sefahat müziği için olduğunu ileri sürmüştü. Ortaçağ gecelerinin koyu karanlığında kilise çanları kötü ruhları uzaklaştırmak için yankılandı. (Oysa aynı sesler sonraki yüzyılların gelişkin müziğinde romantik çağrışımlar uyandırmak için kullanılacaktı). *John Chrysostom* (Milattan Sonra 400 dolaylarında), kitara ve flütün şeytanın törenlerinde ve sefahat alemlerinde çalındığını savlıyordu. *Hieronymus Bosch*'un astroloji, büyücülük ve simya ile ilgili simgelerin zenginleştirdiği ve karabasanlardan fırlamış garip, korkunç kurmaca canavarların cehennem korkusu uyandırdığı resimlerinde çalgılar lanetlenmişlerin üzerinde ezaya uğradıkları infaz ve işkence aletleri olarak çizilmiştir. German folklorunda ise şeytan, büyücülerin ölümü üzerine ahenksiz sesler çıkaran tromponlar çalar.

Müziğin şeytansı bir tutku olduğuna ilişkin söylenti çağlar boyu kulaktan kulağa dolaştı. Heretik düşünceleri geliştirdi ve özellikle düşgörücüler ve okkült feylefozları tarafından zenginleştirilen bir yazın doğdu. Şarkılarıyla ağaç ve kayaları yerinden oynatarak Pluto'yu cezbeden Orpheus'un büyüsünü yakalamayı amaçlayan besteler de yapmış olan *Marsilio Ficino*'nun metinlerinde müziğin dünya ruhunu etkileme ve taşıma gücüne sahip olduğu örtük olarak belirtilmişti. *Ficino*, Mısırlı teolog *Hermes Trismaqistus*'a ait *Asclepius* başlıklı metni tefsir ederken bu görüşü daha açık bir anlatıma kavuşturmuş ve sözü geçen metinde tılsım, koku ve müziğin katkılarıyla ikonlara can verme sanatının ayrıntılı anlatımını okumuştu. *Aqrippa* ise, evreni Pythagorasçı sayılar biliminin ve İbrani harflerinin Kabbalacı çözümleriyle açıkladığı *De occulta philosophia* (Gizlici Felsefe) adlı yapıtında Tanrı ve doğayı anlamada en iyi yolun büyü olduğunu savunuyordu.

Onyedinci yüzyıl sonlarında *Kopernik*'in *heliocentric* öğretisi egemenlik kazanmıştı. Artık evrenin merkezinde güneş vardı. İnsanoğlu kendisini fragmanlara ayrılmış çok geniş bir mekânda yapayalnız buldu. İçinde yaşadığı dünya ile cennet arasındaki ilişki iyiden iyice kopmuştu. Müzik de evrenin özündeki ahengin imgesi olma özelliğini yavaş yavaş yitirdi. Sadece akustik olarak ölçülebilir ses idi, artık. Sofistike ve retorik figür olarak şeytan da sahneden çekilebilirdi. Misyonunu tamamlamıştı. İnanç çağı yakılmış, kuşku çağının kapıları aralanmıştı.

Georg Friedrich Haendel ve sahne yapıtları

"Giulio Cesare Mısır'da" Büyük bir olasılıkla William Hogart'ın karikatürü

MEHMET ERGÜVEN

Müzikli sahne yapıtlarının çözümlenmesinde karşılaşılan en önemli sorun, müzik estetiğine ilişkin verilerin -eğer bunların kendilerini var eden koşullardan soyutlanamayacağı bilinci korunuyorsa- toplumsal ve ekonomik yapıdan kaynaklanan gerekçelerin çoğu kez yazın yahut plastik sanatlardan seçilmiş örneklerde kanıtlandığı sanat kuramları ile aynı paydayı bölüşmek zorunda kalmasıdır. Örneğin, Barok dönemine ilişkin duyarlığın en yetkin biçimde yansıtıldığı sanat dallarından biri müzik olmasına karşın, bu zaman dilimiyle ilgili sanat kuramlarının sınandığı yapıtlar genellikle resim ve mimariden seçilmektedir. Ancak, bu kuramların ne olduğuna geçmeden önce, kısa da olsa, Barok müziğinin estetiğine özgü önemli ip uçları içermesi bakımından antik yunan sanatına değinmekte yarar var.

Barok müziğinin kökeninde yer alan duygulanım kuramı (Affektenlehre), aslında antik yunan sanatına kadar uzanmaktadır. Ne var ki, özellikle yazın, heykel ve mimaride ölümsüz yapıtlar veren bu kültürün müzik karşısındaki tavrı ilkel insandan farklı değildi. Buna göre, müziğin duyusal (sinnlich) gücüyle büyülenmiş antik yunan uygarlığı, bu sanat dalında bağımsız bir içeriğin ayrımına varamadan, yalnızca bireyin müzik karşısındaki tutku ve ansal duruşlarını inceleme konusu yapınca, ister istemez, estetik içeriklerin tadına varmada zorunlu olan kendisiyle yapıt arasındaki uzaklığı da yitirmiş oluyordu. Nitekim, "Devlet"te bu konuya değinen Platon, makam ile ritimler arasında birtakım ayıklamalar yaparak, bunları etkilerine göre sınıflandırır. "Hangi ölçülerin alçaklığa, edepsizliğe, deliliğe ve öteki kötülüklere uyduğunu; bunların karşıtlarına da hangi ritimlerin uygun düştüğünü Damon'a soralım."(1) Bu durumda ise, duygulanım öğretisi -etki kuramına dönüşmüş olup, gerçek müzik estetiğinin yerini de müzik ethik'i almıştır artık.

Gerçi bunu izleyen dönemde seslerin devinimiyle ruh arasında içsel bir bağlantı olduğu görüşünün aslında "sanı"dan (doxa) başka bir şey olmadığı bilincine varılmıştı; ancak, müzik estetiği açısından, bireyin kendisiyle yapıt arasına koyduğu uzaklığa değgin ilk önemli adım, yine de ilk kez Rönesans döneminde gerçekleşecekti; ve bu da, Bloch'un çarpıcı bir biçimde altını çizdiği üzere, öncelikle dünya görüşünden kaynaklanan bir değişimin sonucuydu. "Rönesans, yeni üretim araçlarının bulunduğu bir dönem olup, Leonardo'nun esin perisi bile bu teknikle ilgili şeyleri araştırıyordu. Ancak, üretim güçleri arasında korkuyu göze alıp bulan (keşfeden) bireyin kendisi de yepyeni (Novun) bir şeydi. Üst yapıya yansıyan bu durum ise, ibret verici bir biçimde, müzik gibi göksel (aetherisch) ve uzaktaki bir sanat dalında ortaya çıkmaktaydı. Gerçi ortaçağa özgü a-capella korosu tümüyle kaybolmuş değildi: ama, geriye çekilmeye başlamıştı

artık. Yine aynı doğrultuda, seslerin birbiri üstünde tınlayıp yatay biçimde duyulduğu ve bir sesin diğerine kenetlenip kesin olarak verilmi cantus firmus'u söylediği sürekli koptrpuan da şimdi silinmeye yüz tutmuştu. Sesler, cantus firmus'un cevresinde dolanırken, tüm duraklar aynı izlediği (Thema) çeşitlendirmektedir artık. Ancak şimdi, yeni dönemin stile nuovo'sunda yukarı çıkan cantus firmus ezgiyi yönlendirirken diğer sesler de zayıflayıp eşlik etmeye indirgenmis, ama bu arada daha özgür bir devinim kazanmışlardır. Daha önce yalnızca halk müziği ve troubadour'larda karşılaştığımız şarkıyla söylenebilir ezgi (Die sangbare Melodie) doğmuş olup, bundan böyle prima donna, primo uomo ve diğer virtüözler tarafından aktarılır duruma gelmiştir.[2] Bloch'un değindiği bu nokta, konumuz, yani müzik estetiği ile opera arasındaki bağıntı yönünden ikincil derecede bir önem taşımasına karşın, müzikli sahne yapıtlarına geçişte zorunlu ve verimli sonuçlara gebe birtakım öğelere dikkat çekmesi bakımından yaşamsal bir soruna parmak basmaktadır. Burada, operanın doğuşuna ilıskin artık hemen herkesin bildiği tarihsel belgeleri sıralayıp yinelemenin anlamı yok; ancak, bireyselliğin kolektivizm, ezgiye dönüşen üst sesin kontrpuan karşısındaki utkusunun Barok dönemde birbiri ardından üretilecek yapıtlar için olağanüstü bir önem taşıyıp, en azından bu yapıtların biçimsel çözümlenmesine somut bir açıklık getireceği düpedüz ortadadır.

Öte yandan, soruna salt müzik estetiği açısından baktığımız zaman, antik kültürle Rönesans arasındaki en belirgin sınır çizgisinin duygulanım öğretisine bağlı etki kuramından içerik estetiğine geçişte yattığını görüyoruz. Buna göre, "Antik dönemdeki müzik estetiğinin, müzik aracılığıyla etki ve tutkuların üretimine verdiği ağırlık, şimdi, bu tutkuların müzik aracılığıyla temsil edilgulanımların yaşanmasına değil, müzikle temsil edilen duygulanım ve *ifade*'nin kavranmasına bağlıdır. İfade edilmiş olan ise, seslerin kendisinden ayrı bir içerik olarak görülmektedir. Böylece, biçim ve içerik olmak üzere ikiye ayrılan müzik yapıtı, bu bakış açısından dolayı, daha sonraki müzik estetiği tarihinin en önemli tartışma konularından biri olmuştur. Bu tavrın, uygulamada dinleyecinin yönlendirilmiş olma açısından da önemi büyüktür; çünkü müzik, ister koro müziği metnindeki ansal duruşun içeriğini (Stimmungsgehalt) kotarsın, ister sahnedeki dramatik olayların ruhsal yönünü canlı bir biçimde resimlesin, önemli olan, müziksel biçimi, o biçimin ardındaki ruhsal olanın ifadesine göre değerlendirmektedir.

"Loca ve Parter" William Hogarth, oymabaskı

Müziğin, biçiminden bağımsız ya da onun yanında ayrı bir içeriği ifade edebilmesi, özellikle XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra, söz - müzik ilişkisinde, müziğin neyi dile getireceği sorusunu gündeme getiriyordu. Bu bağlamda müzik, ya metni resimleyip betimleyecek ya da, daha genel bir yaklaşımla, onun coşkusal karşılığı olacaktı. Barok operasının en büyük açmazlarından biri, bu coşkusal karşılığı yapay bir duygulanım çizelgesine indirgenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim, Monteverdi'nin yumuşak (molle), ılımlı (temperato) ve heyecanlı (concitato) olmak üzere üç temel duygulanıma indirgediği bu çizelge, Haendel döneminde daha karmaşık ve yapay bir şemaya dönüşecektir.

Ancak, bu konuya geçmeden önce, Haendel'in sahne yapıtlarına ışık tutması yönünden, Barok duyarlılığının özellikle resim sanatında kanıtlandığı dünya görüşü ve yaşam felsefesi ile müzik arasındaki somut ilişkilere, kısa da olsa, göz atmakta yarar var.

Kopernikus, güneşin dünya etrafında dönmediğini kanıtlarken, o güne kadar süregelen inanç dizgesininin temelden sarsıldığı bu bilimsel bulguyla, insanı evrenin merkezi alan görüşü de yerle bir ediyordu. Dahası, Kopernikus'un öğretisiyle gündeme gelip, sonuçları açısından en az bunun kadar önemli olan bir başka gerçek daha vardı: evrenin merkezi yoktu; yığınla eşdeğer ve türdeş parçalardan oluşan bu evrenin birliği ise yalnızca doğa yasalarının genel geçerliliğiydi. "Şimdi, hiçbir istisna tanımayan bu doğa yasası ile, tanrıbilimselden (theologisch) tümüyle ayrı, yeni bir zorunluluk kavramı çıkmıştı ortaya."[4] Sonsuz bosluk icindeki insan, büyüsünü yitirmiş bir dünyanın anlamsız varlığına dönüşmüştü artık. Ne var ki, antik yunan'da olumsuz bir kavram olan sonsuzluk, Bruno'nun felsefesinde, gerçekliğin ölçülmeyen ve tüketilemeyen bir çokluğu ve insan usunun sınırlanmamış gücü anlamına gelmektedir.[5] İnsaniçinci (anthropozentrisch) dünya görüşünün kozmik bilince evrildiği bu aşamada, "zavallı ben"in sonsuzluk, bir başka deyişle mekân karşısındaki ürkek tavrı, Barok sanatının en tipik özelliklerinden biridir. Böyle bir ortamda Spinoza ise, insanı odak, noktası olarak kabul eden bir dizgenin yanılgı ve önyargılardan arınmış *insan felsefesi* ereğine, anca tutku ve duygulanımların matematiksel kuramı diyebileceğimiz bir ahlak felsefesi ile erişilebileceğine inanmıştır.[6]

Bireyin, Rönesansla birlikte kazandığı kendine güven duygusu, Barok dönemde mutlak monarşi ve kilisenin egemenliği ile kesintiye uğrayınca, yüzey ile derinliğin abartılmış karşıtlığındaki mekân, istediği kadar devingen bir yapı kazanmış olsun, son çözümde, yine ürkünç boşluğun karşılığı olarak, kaskatı bir şemaya dönüşmüştür. Bu belirleme, vurgulamaya çalıştığımız konu açısından oldukça hassas bir noktadır; çünkü, Wolfflin'in Barok sanatı ile ilgili olarak kullandığı "açık" kategorisi, aslında "mutlak" karşısında "görece"nin, "katı" karşısında "özgür"ün yine kalıplaşmış bir şemasıdır. Nitekim, Barok resminde söz konusu olan mekânsallık, gerçekte, ön plan ile arka plan arasındaki öznel tavrın yansıdığı -daha doğrusu, belirlediği- abartılmış karşıtlık yüzünden, varlığını bireye borçlu olan kurmaca bir biçimdir. Ancak, unutmamak gerekir ki, burada kurmaca biçimle altı çizilmek istenen olgu, varlık biçimini (Existenzform) bireye borçlu olan "bulunmuş" mekândır. Bu bağlamda, mekânın resim yoluyla "mimesis"i gereksinimi ortaya çıktığında, hiçbir zaman mekânın "bulunması" diye bir konudan söz edilemeyeceğini yazan Lukacs, şöyle devam eder: "İnsanı çevreleyen mekân ona, yani insana özü açısından yabancı ya da düşman değildir; tersine onun kendi dünyasıdır, ona ait olan bir

Georg Friedrich Haendel

şeydir. belli bir anlamda ve belli bir dereceye dek onun kişiliğinin bir uzantısıdır."[7] Bundan dolayı, Barok resminde mekân yanılsamasının ölçüsüz biçimde abartılıp. devingenliğin dural ve şematik kalıplara indirgenmiş olması, "kendi beni"yle sonsuzluk arasında sağlıklı bir ilişki kuramayan bireyin mekâna hükmetme tutkusudur. Yine burada anımsanması gereken önemli bir olgu var: XVIII. yüzyılın en belirgin özelliklerinden biri, ister coşku. ister usdışından kaynaklansın. izlenmesi gereken ilkeler, acık ve net olarak tanımlanıp formüle edilebilen bir dünya görüşüne göre kotarılmıştır. Bu inanç ve dizgelerin ilk kez XIX. yüzyılda kuşku konusu olduğu anımsanırsa. özellikle Romantizm ile birlikte mekâna çok daha sağlıklı ve günümüz için de verimli sonuçlara gebe bir biçımde yaklaşıldığı ortaya çıkacaktır.

Söylemek bile fazla: Barok operasının dekor. oyuncu. metin, müzik ve sahne trafiği açısından taşıdığı temel özellikler, ancak buraya kadar kısaca değinmeye çalıştığımız hususların dikkate alınması ile yerli yerine oturtulabilir.

***

Haendel, 1706 yılında İtalya'ya geldiğinde Floransa ve Venedik opera sanatındaki ağırlıklı yerini yitirmişti; üç yüz bin kişilik nüfusuyla bu ülkenin en önemli yerleşim bölgelerinden biri olan Napoli ise Barok dönemine özgü duyarlığın en tipik özelliklerini taşıyordu. Öte yandan, var olan nesnel koşullar, bu kentte müzik kültürünün yeşermesi için kusursuz bir ortam oluşturmaktaydı. Dahası, Alessandro Scarlatti'nin 1708 yılında saray orkestrası ile konservatuvar yönetimini üstlenmesi. birbirinden görkemli opera binaları ve dört konservatuvarı ile altyapısı zaten yeterince güçlü olan bu kentin geleceği için büyük bir güvenceydi. Westerman'a göre. o dönemde operaya gösterilen bu olağanüstü ilginin ardında biri "dekorun büyüleyici atmosferi", diğeri ise "hançere cambazlığı" olmak üzere iki ana neden vardır. "Öyle ki, gök gürültüsü ve deniz kazalarından başlayıp. giderek yangın sahnelerine kadar uzayan yığınla ayrıntı arasında. oyunun kendisi iyiden iyiye unutulmuştu. Müziğe gelince, hani ya. onda da durum pek farklı değildi: tiril, koloratur ve keyfî kadanslar arasına sıkışıp kalmıştı."[8]

Gerçi. başta Pietro Metastasio olmak üzere. Silvio Stampiglia ve Apostolo Zeno gibi metin yazarları. aryanın egemenliği altında can çekişen operaya tutarlı bir kimlik kazandırmak amacıyla büyük çaba harcıyorlardı. Gelgelelim, her şeyin katı ilke ve şemalar doğrultusunda formüle edildiği bu evrede, tin ve inancın ışığındaki bilgilere duyusal yaşantıyla ulaşma özlemi. görkemli yönüyle abartılan yaşamda içeriğin boşalmasına yol açarken, giderek doğaya bile el atmaya başlamıştı. Öyle ki, yaşamın kendisi görkemli bir tiyatro sahnesi gibidir sanki! Köşeli de olsa, dünyayı algılama tavrının geçerliliğinden kuşku duyulmayan kalıplara dökülmesi, ister istemez, Barok insanı ile doğa arasına garip bir uzaklık koymuştur. Fazla öteye gitmeyelim: bitki örtüsünü koni, küre ve küp gibi belli geometrik biçimlere göre budama tutkusu, bir bakıma, Barok sanatındaki göreli özgürlüğün somut karşılığı olarak. birey ile doğa arasındaki ilişkiye de ışık tutmaktadır. Aslına bakılırsa, koni biçiminde budanmış şimşirgiller ile, güzel ses uğruna doğal cinselliğini yitirmeyi göze alıp erbezini dumura uğratan "castrato". Barok'a özgü dünya görüşünden kaynaklanan aynı biçimsel müdahalenin ürünüdür. Boyu, hormonal dengesinin bozulmuş olması nedeniyle, çoğu kez iki metreyi aşan bu "hilkat garibesi" yaratıkların skandal ve kaprisleri, opera -ya da uygarlık- tarihinin en renkli sayfaları arasında yer almaktadır.

Böyle bir ortamda, hiç kuşku yok ki, sahne düzeni ile oyunculuk kuralları da belli bir şemaya uymak zorundaydı. Genelde üç veya dört gün süren provalardan sonuncusu halka açıktı. Ancak, ekonomik nedenlerden ötürü, bu konuda öncelik abonman bileti olanlara tanınıyordu. Sahne provalarını yürüten metin yazarının görevi ise tüm yapıtlar için geçerli olan belli kurallarla kuşatılmıştı. Örneğin, başroldeki sanatçının nerede duracağı başlı başına bir tartışma konusuydu. Buna göre, çoğu zaman saray çevresinde oynanan bu operalarda, oyuncular için de, tıpkı seyircideki hiyerarşik sıraya benzer bir düzen vardı. Nitekim, hangi yapıt olursa olsun, seyirciye göre

sahnenin sol köşesi daima en önemli role ayrılıyordu. Diğerleri ise librettodaki isim sırasına göre yan yana sıralanmaktaydı. Gelgelelim, bir süre sonra bu konuda anlaşmazlık çıkınca -kimileri bu köşenin baş kadın oyuncuya ayrılmasını savunurken, bir başka kesim de aynı yerin oyundaki en soylu kişiye verilmesi gerektiği inancındaydı- bu alandaki tek yetkin kişi olan Pietro Metastasio'ya basvurmaktan başka çıkar yol kalmamıştı.

Metastasio'nun, uzun yazışmalardan sonra verdiği yanıta göre, dramın beklentileri toplumsal kurallardan daha önemliydi. Bundan dolayı, sanatçıların sıralanmasında dikkat edilmesi gereken nokta, oynayan ya da temsil edilen kişinin önemine göre değil, ancak dramatik kişiye (dramatis personae) göre belirlenebilirdi. Ayrıca, o anda kimin kişiliği dramatik yönden daha önemliyse, en önemli yerin ona verilmesi zorunluydu. Herhangi bir rolün sıradanlığı aşıp başrol olabilmesi ise güç, önem ve tutkuya bağlıydı.

Yine Metastasio için, sahnenin ortası, sağı yahut soluna oranla daha önemli olup, geri kalanlar da değer sırasına göre belli uzaklıkta ve görülebilecek biçimde arkada yer almalıydı. Sahne üzerindeki yer konusuna bunca özen gösterilmesinin nedeni ise, oyun boyunca sanatçıların birbirleriyle yer değiştirmemeleriydi; çünkü, oyuncu nereden sahneye çıkıp şarkı söylemeye başlıyorsa, işi bitip sahneyi terkedinceye kadar oraya mıhlanıp kalıyordu. Sahne trafiğindeki en büyük devinim, sırası gelen şarkıcının aryasını söylemek üzere ortaya gelmesini aşmıyordu; bu arada diğer oyuncular, arkada sırasını beklerken, ya taş gibi donup kalıyor, ya can sıkıntısından birbiriyle sohbete dalıyor, ya da seyirciyle cilveleşiyordu.

Barok sahnesinin, az önce değindiğimiz duygulanımların temsil edilmesi bağlamında uzak, daha doğrusu tıkız kaldığı konulardan biri de, herhangi bir kişiliğin psikolojik açıdan işlenmesiydi. Buna göre, sahnede yer alan insanlardan hiçbiri, karşıt eğilim, güdü veya özlemlerin ic içe geçtiği karmaşık bir bütün değildi. Her oyuncu aşk, sadakat, kıskançlık, öfke yahut ihanetin sahteliği gibi belli bir duygulanımın karşılığı oluyor: bunu temsil etme görevi de aryaya veriliyordu. Bu aryalardan her biri ise, tıpkı mozaik gibi, insana özgü duygulanımlardan yalnızca birinin karşılığıydı. Söylemek bile fazla: Böyle bir ortamda sahnedeki kısiler, kanlı canlı, soluyan *insan*'lar değil; düpedüz, bütünselliğinden soyutlanmış belli insanî özelliklerin tek tek figürlerde tipikleştirildiği kuklalardı.

Tartışmaya açılan bir başka konu da, duygulanımların nasıl temsil edileceği sorusunda düğümleniyordu. Kuramcılardan bir bölümü, oyuncunun temsil ettiği duygulanımı doğrudan doğruya kendisinin yaşaması gerektiğini ileri sürerken -bu, sanatçıyı gereksiz abartmaya sürüklüyordu- buna karşı çıkan grup da doğaya öykünmeden yanaydı. Ancak, bu öykünmede söz konusu olan doğa, insanın ruhsal doğasıydı. Bu konuda, herkesin bölüştüğü ortak payda şuydu: Temsil edilen duygulanımın izleyiciyi de kesinlikle o yönde harekete geçirmesi zorunluydu; çünkü, izleyicinin herhangi bir duygulanımı estetik açıdan beğenmesi yeterli değildi; onu (duygulanım) anlayıp kavraması da beklenenler arasındaydı.

Herzfeld, ses diline (Tonsprache) ilişkin gücünü tanıtlama açısından, böyle bir ortamın Haendel'e olanak sağladığını söyleyip şöyle devam eder: "Haendel, her duygulanım için inandırıcı bir müziksel simge bulmuştu. Armonide yalın geçişlerle yetinmesine karşın, ritimde eşine ender rastlanır bir çeşitlilik gösteriyordu. Yine aryaların yazıldığı tonların da simgesel bir değeri vardı. Haendel'in üç perdelik bir operası, genelde otuz arya ile en az bir düetten oluşmaktaydı."(9)

Herşeyin belli şemalara göre düzenlendiği bu dönemde, elbet arya için de kalıplaşmış bir biçim söz konusuydu. Nitekim, ilk örneklerini Venedik operasında gördüğümüz üç bölümlü da-capo-arya'sının A-B-A şeması şöyleydi: ilk bölüm sonda yinelenirken, ortadaki kısımda ise karşıt bir atmosfer (Stimmung) işleniyordu. Örneğin, birinci bölüm güven üstüne kurulmuşsa, ortada bunun karşıtı olan korku veya endişe yer almaktaydı. Son kısımda ise, esas ezginin şarkıyla süslenme düşüncesinden çıkılarak, şarkıcıya yetenek ve becerisini gösterme olanağı verilmekteydi.

Aynı yapaylık, yine Barok duyarlığı ile özdeşleşen şematik düzen açısından, oyunculuk kuralları için de geçerliliğini korumaktaydı. Herzfeld'in bu konuyla ilgili olarak kısaca vermeye çalıştığı bilgi, özellikle XVIII. yüzyılın ilk çeyreğine dek yazılmış operalara dramaturjik açıdan günümüzde nasıl yaklaşılması gerektiğine büyük ölçüde ışık tutmaktadır. "Duygulanımların nasıl temsil edileceği, tıpkı Uzak-Doğu'da olduğu gibi, katı ve kımı zaman da yazılı kurallarla belirlenmişti. Örneğin keder ve acıda gövde ile ellerin nasıl duracağı kesin olarak saptanmıştı. Elde ille de bir mendil bulunması zorunluydu; çünkü ağlamanın inandırıcı olabilmesi için bu mendille gözlerin örtülmesi gerekliydi. Acı sırasında fazla kıpırdamaması beklenen gövdeden, sıra öfke ve kızgınlığa gelince canlı devinimler isteniyordu. Sahnede en sevilen şeylerden biri de tepinmekti. Başın arkaya doğru atılması utku ve gururu simgelerken, öne doğru düşmesi ise keder ve acıyı göstermekteydi. Aşk oyununda gözlere de büyük iş düşüyordu: düşünceli kişinin bakışları ise yere saplanıp kalmaktaydı. Oturmaya gelince, o da ya soyluluk, ya da acıyı dile getiriyordu."(10)

Barok duyarlığının müzik ve sahne estetiği bağlamında ana çizgileriyle belirlemeye çalıştığımız bu özellikleri gözönüne alındığında, konumuz açısından önemle üstünde durulması gereken nokta şudur: Gerek içinde bulunduğu zaman dilimiyle hesaplaşma niteliği, gerekse o dönemi daha sonra da varsıl yorumlara kucak açacak biçimde temsil etme olanağı, yani önceleyici moment'i icerme yönünden, Haendel'in günümüz opera repertuvarındaki şansı nedir? Kuram ve uygulamada farklı yaklaşımlara yol açan bu soruyu yanıtlamadan önce Haendel'in operalarına şöyle bir göz atalım.

Operadan oratoryoya, konçertodan sonata kadar müziğin cesitli dallarında eserleri olan Haendel, her şeyden önce kolay ve hızlı üretebilen bir kişiliğe sahıpti. Örneğin üç perdelik bir operayı, genelde üç ya da dört hafta gibi bir süre içinde rahatlıkla tamamlayabiliyordu. Öte yandan, çıkarlarını iyi kollamasını bilen sanatçı, yaşamı boyunca üst tabakadan kişilerle kurduğu ilişki sayesinde bircok meslekdaşını imrendirecek bir biçimde yaşarken, işlerin sarpa sardığı dönemde de, fazla karamsarlığa kapılmaksızın, pratik zekâsını kullanarak her türlü zorluğun üstesinden gelebilecek denli becerikliydi. Sahne sanatına yönelik profesyonel müzik yaşamına Hamburg Operası'nda başlayan Haendel, çembalıst olarak girdiği bu kurumda kısa sürede yükselip ilk operası *Almira*'yı yazdığında henüz yirmi yaşında bile değildi. Sanatçı, birbirlerini seven üç çiftin çeşitli olaylardan sonra bir araya gelmelerini konu olan bu ilk operasıyla derhal tüm dikkatleri üstüne çekip, sanat çevresinin gözde kişilerinden biri olmuştu. Gerçi Fransız ve İtalyan bestecilerinden hissedilir etkiler taşıyan bu yapıtta, özellikle halk sarkılarına özgü tınılarla ulusal operaya yönelik belli bir çaba gözden kaçmıyordu; ancak, ne Haendel'in kısiliği, ne de toplumsal yapının somut

koşulları henüz bu aşamada böyle bir şeyin gerçekleşmesine el verecek düzeydeydi. "Bu operayı tipik kılan şey, çalgılamada sivrilikten kaçınmayan Haendel'in, daha sonraki yapıtlarında belli ölçüde gerileyecek olan güçlü deney coşkusu ve saf doğa duygusuydu."(11) Sanatçının bunu izleyen dönemde yazdığı *Nero*, *Florindo* ve *Daphne* adlı operalar elimize geçmediği için fazla bir şey söyleyemiyoruz; bildiğimiz tek şey, bu yapıtlardan hiç biriyle *Almira*'daki başarısını yineleyemeyen Haendel'in İtalya gezisi için yoğun bir hazırlığa giriştiği.

Ekonomik açıdan diğer Avrupa ülkelerine oranla hayli farklı bir özelliklik gösteren İtalya, henüz feodal yapıdan kurtulma sancılarıyla kıvrandığı bu dönemde hiç kuşku yok ki, toplumsal gerilimden kaynaklanan varsıl çelişkiler içeriyordu; ve bu ortamdaki izlenimlerin Haendel gibi bir sanatçı için taşıdığı anlam son derece önemliydi. 1707 yılında Pitti Sarayı'nda (Floransa) sahnelenen *Rodrigo*, sanatçının bu ülkede yazdığı ilk operaydı. "Nükteli ritimler ve kesik ölçülerin İtalyan koloratura'sı ile birleştiği bu yapıta içten bir Alman ifadesi eşlik ediyordu."(12) Siegmund-Schultze, ancak bir bölümü elimize geçtiği için günümüzde sahnelenemeyen bu yapıt hakkında ilginç bir noktaya değinir: "Kısaltılmamış adı 'Vincer se stesso e la maggior vittoria' (Kendi kendini yenmek utkuların en büyüğüdür) olan bu opera, gerçekte söz konusu başlıkla Haendel'in yapıtlarındaki temel bir ahlak anlayışını dile getirmektedir."(13) Napoli'de yazdığı *Agrippina* ise çeşitli huzursuzluklardan dolayı burada sahnelenemeyince, aynı yılın sonunda Venedik sahip çıkıyordu bu esere. Başarı olağanüstü büyüktü; dahası, bu operanın tam otuz kez oynanmasıyla, Haendel'e Hannover saray orkestrası yönetmenliğinin kapıları da açılmıştı artık.

Haendel'in Hannover'deki etkinliği, daha çok bir hazırlık ve geçiş dönemiydi; çünkü, daha İtalya'dayken bir başka ilginç öneriyle karşılaşmıştı: Londra! Bundan dolayı, 1710 yılının ilkbaharında Hannover'deki görevine başlayan sanatçı, aynı yılın sonunda, tatilini geçirmek üzere Londra'ya gitti. Ertesi sezonu Hannover'de geçiren Haendel, 1712 yılında yine Londra'ya gidince bu kez temelli yerleşti oraya.

Niçin Londra? XVII. yüzyılın başından itibaren İngiltere'deki kapital birikiminin büyük bir ivmeyle gelişmiş olması, burjuva toplumuna özgü sınıfsal yapıda işverenle ücretli arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi açıkça gündeme getirirken, toplumsal yapıyı içten içe kemiren sarsıntı ise Cromwell'in askerî diktasıyla görünürde bastırılmıştı. Ancak, tüm bu çalkantılar, aslında yeniye yönelik verimli bir tıkanıklıktan başka bir şey değildi. Öte yandan, özellikle Haendel'in üstlendiği görev açısından önemli bir boşluk vardı İngiltere'de. Nitekim, yazında Defoe ve Fielding, resimde Reynolds ve Hogarth gibi dev isimlerin cirit attığı bir dönemde, Purcell'in ölümünden sonra İngiliz müziği sahipsiz kalmıştı. Böyle bir ortamda İngiliz müzik yaşamına İtalyan kültürü günden güne egemen oluyordu; öyle ki, 1710 yılında kim olduğu bilinmeyen bir İtalyan'ın yazdığı *Almahide* adlı operada yalnızca aryalar değil, resitatifler de İtalyanca söylenmeye başlamıştı artık. Ünlü Haendel Biyografi Newman'ın bu dönemin kültür yaşamıyla ilgili verdiği bilgi şaşırtıcıdır: "1710 yılında Londra'da huzur ve güven diye bir şey kalmamıştı. Operaların çoğu başarısızlıkla sonuçlanıyordu; herhangi bir temsili izlemek isteyen kişi gece vakti sokağa çıkmadan önce uzun uzun düşünmek zorundaydı; çünkü, başkenti soyguncular istila etmişti. Piccadily'de kol gezen hırsızlar, Bondstreet'de ise düpedüz gün ışığında evlere saldırıp soyuyorlardı. Yeterince aydınlatılmayan yollarda da çöp kokusundan geçilmiyordu."(14)

Haendel, hiç kuşkusuz, böyle bir ortamda yalnızca beste yapmayla dikiş tutturamayacağını anlayacak denli ileri görüşlüydü. Bundan dolayı, durup dinlenmeden yeni ürünler veren sanatçı, başarısını güvence altına alabilmek için, notaların basımından yorumcuların bulunmasına, kasanın denetiminden çeşitli izleyici gruplarıyla ilişki kurmaya değin temel uğraşı dışında kalan ne kadar angarya varsa onları da üstlenmek zorundaydı. Siegmund-Schultze'nin, bu bağlamda toplum-bilim açısından yaptığı belirleme oldukça önemlidir. "Haendel'in yaşamı, yalnızca sanatın toplumdaki etkin rolüne iyi bir örnek olmakla kalmaz; bir bütün olarak tüm etkinliği, aynı zamanda burjuvaziye özgü gelişim için de tipik bir göstergedir. Soruna bu açıdan bakınca, feodal bağlardan kurtulma aşamasında, giderek güçlenen kapitalizmin çelişkileriyle en sert biçimde hesaplaşmak zorundaki Haendel, burjuva sanatçının ilk büyük örneğiydi."(15)

Rinaldo, Haendel'in bu ülkede oynanan ilk operasıydı. Çeşitli müzik biçemlerinin büyük bir ustalıkla işlendiği bu yapıtı başarılı kılmak için elden gelen ne varsa yapılıp, hıçbir masraftan kaçınılmamıştı. Nitekim, o dönemdeki en ünlü sanatçıların yer aldığı temsilde dekor da hayli çarpıcıydı; izleyiciyi görsel açıdan avlayabilmek için, ateş kusan ejderhadan canlı serçelere kadar her şey düşünülmüştü. Sanatçı, bundan sonra yazdığı operalar arasında özellikle *Teseo* ve *Rinaldo* ile de aynı başarıyı yineleyince, zaten sıcak bir ilgiyle karşılandığı Londra'ya artık iyice kabul ettiriyordu kendini.

Ne var ki, 1719 yılında kurduğu "Royal Academy of Music" ile Haendel'in yaşamında bambaşka bir dönem başlıyordu. Beş yüz hisse senediyle toplanmış parayı idare edip, bu kurumu yaşatmak son derece güç bir işti. Şımarık sanatçıların sonu gelmeyen kaprislerinden, karşıt tavır alan izleyicinin ilgisizliğine kadar her şeyden o sorumluydu ve bu durumda hâlâ yılmadan çalışıp savaşabilmek için olağanüstü bir iyi niyet gerekiyordu. Yine aynı dönemde King's Theatre'ın müzik yönetmenliğini Giovanni Battista Bononcini ile Attilio Ariosti üstlenmişti ve halkın en büyük tutkula-

rından biri Haendel ile Bononcini'yi kızıştırıp, bu iki besteciyi birbirine düşürmekti. Bu bağlamda, halkın huzurunda yarışmak üzere, ikinci perdesini Bononcini, üçüncü perdesini ise Haendel'in bestelediği *Muzio Scevola* adlı opera, müzik tarihinin en garip olaylarından biridir!

Ancak, ardı ardına yeni operalar yazan Haendel'in hiçbir şeyden korktuğu yoktu; ve "Royal Academy of Music" serüveni sona erdiğinde (1728), bu kurumda on dört yeni yapıtı yaklaşık iki yüz elli kez sahnelenmişti. Gelgelelim, primadonna'ların sahneye taşan kaprisleri ve çeşitli entrikalarla yorgun düşen Haendel için asıl büyük yıkım, izleyicinin tavrındaki değişimden kaynaklanmaktaydı. Paris'ten gelen vaudeville türü güldürülerde Haendel'in dokunaklı biçemi alay konusu olmaya başlamıştı şimdi. Nitekim, tam bu sırada John Gay ile John Christopher Pepusch'un birlikte kotardıkları *The Beggar's Opera,* hırsız ve soyguncular dan orospulara kadar yeni tiplerle sahne estetiğine yeni bir anlayış getirirken, Haendel'in kahramanları da gıtgıde inanılırlığını yitirmekteydi. Müzik dili açısından İngiliz balad ve halk şarkılarına yaslanan bu yapıt karşısında Haendel'in gördüğü ilgi günden güne azalıyordu; operayla para kazanılamayacağı açıkça belli olduğuna göre, bu işe son vermekten başka hiçbir çıkar yol kalmamıştı artık.

Bu dönem ürünleri arasında yer alan *Giulio Cesare, Tamerlano* ve *Rodelinda* günümüzde de belli bir ilgiyle izlenmesi yönünden ayrı bir önem taşımaktadır. Siegmund-Schultze, yine konumuz açısından ilginç bir noktaya değinir bu aşamada: "Haendel'in daha önceki yapıtlarında karşılaştığımız politik gelişmeler, gerçek toplumsal çatışmalardan soyutlanmış bir biçimde temsil edilirken, *Giulio Cesare* bu dar çemberi aşarak, tarihsel arka planı dolaysız tanınabilirliği içinde yansıtıyordu."(16) Hazırlop klişelerin ötesinde, insanî boyutları giderek derinleşen sahici kahramanlar ve ezgisel buluşların yetkinliği ile somut olay ve tutkuların ustaca dengelenmiş bütünlüğü, hiç kuşkusuz, bu yapıtın ayrıcalıkla yerini daha da pekiştirmektedir.

Aynı yıl içinde (1724) bestelenmiş olan *Tamerlano*'da ise tatar hükümdarı Timurlenk ile Osmanlı Padişahı Beyazıd arasındaki ilişki konu ediliyordu. İlk sahnelenişinde büyük başarı kazanmamış olmasına karşın Beyazıd'ın ölüm sahnesi, final korosu ve yapıta adını veren rolün çok sayıdaki ustaca işlenmiş aryası, yüzyılımızda ısrarla bu yapıta eğilenlerin haksız olmadıklarını ortaya koymuştur. Haendel, bu üçlünün son halkası olan *Rodelinda* ile, doğa ve kişileri betimlemedeki başarısı yönünden, yine yaratıcı dehasının en çarpıcı örneklerinden birini vermişti.

Royal Academy of Music'in beklenmedik sonu hayli üzücüydü; ama Haendel gibi bir sanatçının bu olay yüzünden karamsarlığa kapılıp pes etmesi mümkün değildi. Nitekim, aynı yıl içinde yeni bir opera akademisi kuran sanatçı, yine doludizgin çalışmaya başlayarak, 1733 yılına kadar süren bu dönem içinde, aralarında *Orlando* da olmak üzere, altı opera besteleyecekti. Ancak, kurumu içten içe kemiren huzursuzluk ortamına çok geçmeden saray çevresi de katılınca, işler yine ters gitmeye başlamış, bu durumda ikinci akademi girişiminin de başarısızlıkla sonuçlanması kaçınılmaz olmuştu. Ne var ki, yorulmak nedir bilmiyordu Haendel; bu yüzden, çevrenin "Alman Ayısı" adını verdiği besteci, son ve üçüncü kez olmak üzere bir daha opera akademisi işine girişti. *Alcina* ve *Serse* bir yana bırakılırsa, bestecinin bu dönemdeki operalarından hıçbirinde eski başarısını yinelemesi mümkün olmamıştır.

Ne var ki, buraya kadar birçoğunun adını bile vermeksizin yalnızca ana hatlarıyla değinmeye çalıştığımız Haendel operalarının bizim, yani bugünün insanı için taşıdığı önem bir başka noktada düğümleniyor: az önce yönelttiğimiz soruyu anımsamaya çalışalım: Çağdaş opera sahnesinde Haendel'in şansı nedir? Son elli yıl içinde bu konuyla ilgili çalışmalara göz gezdirince, kesin bir şey söylemek çok güç. Üstelik, sadece batı kültürüne yabancı olanlar için değil, o kültürün miraşçıları için de geçerli bu. O halde, işin kolayına kaçıp, kesin ve bağlayıcı nitelikte bir yanıt bulma yerine, önce karşılaştığımız sorunların ortak bir payda çevresinde belirlenmesi gerekiyor.

Bu bağlamda, henüz "dinleyici" ile "izleyici" arasındaki ayrımın oluşmadığı bir dönemde yazılmış bu eserlerin, nasıl olup da Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde sürekli ilgi çektiğini araştırmakta yarar var. Siegmund-Schultze'ye göre *Ezio*, bu ülkede en fazla oynanan operalardan biri! Dahası, tümüyle "hançere akrobatiği"ne dayalı Haendel operaları, söz konusu ülkede "yıldız" sanatçılar yerine kadrolu elemanlarla sahneleniyor hep.

Önce şu gerçeğin altını çizelim: Mozart öncesi operaların günümüz izleyicisiyle uyum sağlayabilmesi için tek çıkar yol, kurumlaşmış bir dramaturji disiplininin yürürlükte olmasıdır. Yani, sahnelenecek eserin ön hazırlığı için kimi zaman birkaç yıllık yoğun bir çalışmaya hazırlıklı olmalıdır kurum. Çünkü, dekordan oyunculuk anlayışına, çeviriden partisyon teminine kadar, aşılması gereken bir dizi ve hayli yorucu engel vardır. Bunların en başında ise, *castrato*'ların nasıl çözümleneceği sorunu gelmektedir. Nitekim, daha önce de sözü edilen bu iğdiş edilmiş erkek sesini günümüzde bulmak son derece güç olduğu için, *countertenor* rolü, ya mezzosopranoya -hatta alto- verilecek, ya da öngörülen bir başka sese göre *transposer* edilecektir. Aksi takdirde, birçok kral veya sövalye rolünü kadınlar üstlenmek zorunda kalacaktır! Öte yandan, bulunduğu yere mıhlanıp, yalnızca şarkı söyleyen sanatçı ile çağdaş sahne estetiği arasında büyük bir anlayış farkı olduğuna göre, dural ve şematik *eylem*'in (azione) gerçek devinime dönüşmesi de, libretto ile kurgunun tekrar düzenlenmesi açısından, başlı başına bir sorun olarak çıkmaktadır karşımıza.

Peki, başarısı kanıtlanmış yığınla opera dururken, niçin bunca zorluğa göğüs gerilip, hâlâ Haendel'in çağdaş müzikli tiyatroya kazandırılması için yoğun bir caba sarfedilmektedir? Bu sorunun yanıtını, yine Siegmund-Schultze'ye bırakalım: "Saltıkçılığa (Absolutismus) devrimci bir çözüm getirmese bile, toplumsal çelişkilerin gizlenmediği final bölümü, Haendel'i sahneleyen her rejisör için büyük bir sorundur. Ama bu zorluklar romantik operada da olduğu gibi, Haendel'in bir başka özelliği daha vardır üstelik: İnsanî çözümü, insan ötesi ya da insanı aşan bir güce sığınmaksızın aramaktadır o."(17)

Franco Zeffirelli, Hary Kupfer ve Joachim Herz gibi *gerçek* rejisörlerin Haendel operalarına yönelik çalışmalarda elde ettikleri başarı, bu konuda önemli bir ipucu veriyor bize...

1) EFLATUN. *Devlet*. Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1973. Çev: Hüseyin Demirhan
2) Wulf KONOLD. *Deutsche Oper - einst und jetzt*. Baerenreiter Kassel, 1980
3) Kurt HUBER. *Musik Aesthetik*. Buch-Kunstverlag Ettal, 1954
4) Ernst CASSIERER. *İnsan Üstüne Bir Deneme*. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980. Çev: Necla Arat
5) a.g.y
6) a.g.y
7) Georg LUKACS. *Estetik*. Payel Yayınları, İstanbul, 1978. Çev: Ahmet Cemal
8) Georg von WESTERMAN. *Opernführer*. Droemer Knaur, München, 1969
9) Friedrich HERZFELD. *Magie der Oper*. Verlag Ullstein, Frankfurt, 1970
10) a.g.y
11) Walther SIEGMUND-SCHULTZE. *Georg Friedrich Haendel*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1980
12) a.g.y
13) a.g.y
14) a.g.y
15) a.g.y
16) a.g.y
17) a.g.y

"REQUİEM"i yazmak

MARİO LEVİ

Viyana. Bir sonu, bir bitimi anlatmak, dile getirebilmek amacıyla. Bir ölümü, bir sanrıyı, bir karabasanı yaşamak, yaşamaya zorunlu olmak.

Viyana'da, 1791 yılında, alkışlardan, ilgiden ve belki de tüm insanlardan sürgün olarak: "Kyrie'nin ilk mözürleri büyük bir hüznü ve tedirginliği somutlaştırır. Orkestra ve hüzün. Yaşamı süresince coşkuyu ve sevinci dile getirmeye çalışmış Wolfgang için bir yol ayrımı, bir kendine dönüşmüş bu?

Orkestra ve hüzün. Sonra koro. Kyrie. Viyana'da bir sonbahar. Bir zamanların dahi, şeytanî çocuğu Wolfgang'ın, birçok müziksevere, müzik araştırmacısına, kuramcıya, müzisyene ve besteciye göre Batı Musikisi tarihinin belki de en büyüğü olan Wolfgang Amadeus Mozart'ın sonbaharı. Requiem yaratıcısını Viyana'da, aşklardan, kırgınlıklardan, çevresinde dönen entrikalardan yılmış olarak yakalar. Wolgfang Amadeus Mozart'ı, mutluluğu, şöhreti, sevilmeyi ve nefret edilmeyi alabildiğine yaşamış bir insan,
ve bir dönemin tanığı olarak;
yıllar, uzun yıllar sonra, onca sevinçten, onca ilgiden, onca unutulmaz günden sonra,
kendi köşesinde yapayalnız,
eğreti,
otuzaltı yaşında, pek az insanın yaşayabileceklerini yaşamış olarak; bir evde, bir sefalet içinde, müziğin yıllar yılı merkezi olacak Viyana'da, dingin, ürkütücü bir yalnızlıkta.

Viyana'da, dingin, ürkütüğü bir yalnızlıkta. ölümünün ve belki de gömü kendi töreninin âyinini besteler Wolfgang. Bu besteleme sürecinde ölüme adım adım yaklaştığı düşüncesine her geçen gün kendisini biraz daha çok inandırarak.

Viyana'da, düşkırıklıkları, sefalet, Constanze'nin hırçınlıkları, Leopold'un gizemli eziciliği, üzgüler ve ezgilerle örülmüş bir evde müziği yaşamak, her şeye karşın müziği yaşamak der belki de Wolfgang. Orkestranın hüzünlü girişine belki de şöyle bir ses eşlik eder: İçin için yükselen, içte kopan, başkalarına duyurulamayan bir fırtınaymışçasına... klavsenin tuşlarında, yeni, yepyeni bir ezgiyi, "birbirini sevebilecek notaları keşfetmek için geceleri bölüşüm... ablam Anna-Maria'nın klavsende gezinen parmakları... kaç yıl önceydi?... kaç yıldır peşimden geliyor bu hayalet, bu sanrı?... o eller, o geceler, o ezgiler, o umut dolu günler... oysa her şey ne güzel başlamıştı... gözlerimin önünden bulanık birer görüntüymüşçesine geçiyorlar... Salzburg, evet Salzburg... Leopold... kaç yaşındaydım o zamanlar?... belki beş, belki üç, belki de... Leopold... sonra da binyediyüz altmış bilmem kaç... ilk çocukluğumu yaşadığım... ya da yaşayamadığım... ya da en azından bir çocuk gibi... evet evet bir çocuk gibi... güle oynaya... sorumsuzca yaşamadığım... yaşayamadığım... günler... turneler... Linz... Münih... Viyana... İmparatorun Sarayına kabul edilişim... turneler... o ilgi o eşi bulunmaz görkem... o ilgiyi o şöhreti kaldırabilecek miydim o sorumsuz yaşımda?... turneler... piyano çalabilmek... gözlerim kapalıyken, notaları keşfeder, kimi gülümsemeler adına kestirirken... İnnsbruck... Verona... Mantova... Milano.. Bolonya... Floransa... Napoli... Venedik ve başkaları... Başarılar, alkışlar, sevgi ve hayranlık sözcükleri... nasıl da güzel başlamıştı her şey... yıllar... yıllar, yıllar sonra. "İdomeneo"dan, "Saray'dan Kız Kaçırma"dan, "Missa"lardan. "Piyano

için konçerto"lardan, "Senfoni"lerden, "Figaro'nun Düğünü"nden, "Sihirli Flüt"ten yıllar sonra,
kim çalmıştır Wolfgang'ın kapısını?

Requiem'in büyük bir gizem ve tedirginlikle başlamasına neden olan yabancı kimdir?

Öte dünyadan bir ulak, bir ölüm habercisi mi?

Habercinin getirdiği mektupta niçin bir ağıt, niçin ölümü çağrıştıracak bir ezgi istenmektedir?

1791 yılında, yorucu bir yaz mevsiminin ardından, büyük ruhsal bunalımlar, sinir ve kusma krizleri geçiren, meçhul kişiler tarafından 'acımasızca zehirlendiği' düşüncesine (bu konuda uzun süre Salieri'den kuşkulanılmıştır) kendisini her geçen gün biraz daha çok inandıran Wolfgang'ın böylesi sorunları sürekli olarak zihninde dolaştırması hiç de yadırgatıcı değildir aslında. Endişelenmeye, ölümcül, gizemli bir gerçeğin arayışına çıkmaya hiç gerek yoktur ama. Kapıya dayanan o ürkünç görünümlü yabancı, besteciden önemli bir miktar para karşılığında bir Requiem bestelemesini isteyen Kont Wallsberg'in uşağından başkası değildir. Kont bir müzik aşığıdır. Ünlü ünsüz birçok besteciye eserler ısmarlar, sonra da bu eserleri kendi bestelerimiş gibi gösterir. Yadırgatıcı, ama yadırgatıcı olduğu oranda da eğlendirici bir oyundur bu. Dahası bir eser bestelemek için keyifli ve tehlikesiz bir başlangıç. Ama Mozart, onca yaşantıya ve deneyime karşın, böylesi oyunları bilgelikle değerlendiremeyecek denli uzak düşmüştür çevresine. Bezgindir, yılgındır, ruhsal açıdan enikonu sarılmıştır artık.

Bu gizemli başlangıç, belki de bu yüzden bir karabasana dönüşür. Bir ikileme, doğrusunu söylemek gerekirse ölümle yaşamı karşı karşıya getiren bir seçime zorlanır gibi olur Mozart.

Bir önsezidir Requiem,

bir ölümü yaşamak, bir sonsuzluğu betimlemektir.

Besteci ve müzisyen Leopold'un harika çocuğu bu önsezisinde yanılmayacaktır işin ilginci. Requiem'le sanki kendi ölümünü anlatacaktır Mozart, kaçınılmaz sona eserini yaratmayı istemekle istememek arasında bir çizgide dolaşarak ulaşacaktır. Kaçınılmaz sona, aser ilerledikçe... Requiem, olaya bu açıdan bakıldığında, Mozart'ın ölüm karşısında duyumsadıklarının en somut ve gerçek görüngüsü gibidir. Bir olumlama, bir önsezi, bir boyuneğiş diyelim buna. Bir son, bir bitimsizlik... Kalem bestecinin elinden "Homo reus..." dizesinde düşer. Yetenekli ve sâdık öğrencisi Süssmayer yanıbaşındadır.

Bir sonsuzluk ânıdır bu.

Süssmayer içinse bir başka ikilem: Devam etmekle etmemek arasında, bir dâhinin, bir eserin gölgesinde kalmak,
ikinci elden bir besteci olmak pahasına, tarih kitaplarında belki de yalnızca Mozart'la, Mozart sayesinde anımsanmayı göze alarak.

Kimi tanıklıklar, Constanze'nin maddî çıkarlar uğruna, belirli bir ücret karşılığında, bu eseri Süssmayer'e tamamlatabilmiş olduğu yolunda ikna edici birtakım ipuçları veriyor. Requiem günümüze belki de bu yüzden tamamlanmış bir eser olarak gelir. Tamamlanmış, belki de değiştirilmiş ya da çarpıtılmış olarak.

İşte bir büyük kuşkuyla karşı karşıya bırakılışımızın en büyük nedeni bu: Requiem'in hangi bölümlerine, hangi mözürlerine gerçek anlamda damgasını vurmuştur Mozart?... Besteci üzerine oldukça önemli ve kapsamlı bir araştırma yapmış olan Alfred Einstein'ın "Mozart, Yaşamı ve Eserleri" adlı çalışmasında söylediklerine güvenecek olursak, bu kuşku "Dies İrae"nin sonlarına doğru belirmeye başlar. "Lacrymosa"nın ilk sekiz mözüründen sonraysa her şey Mozart'a yabancı, Mozart'ın dışındaymış gibi görünür. "Kyrie"yle "Dies İrae"nin Mozart'a kesinlikle ait olduğu konusunda hemen hemen tüm müzikologlar bir görüş birliğine varıyor bugün. Onu izleyen sekiz parçaysa çok büyük bir olasılıkla Mozart'ın bıraktığı taslaklardan yola çıkan Süssmayer tarafından kotarılmıştır. Bu konuda yapılan araştırmalarda elde edilen kimi ipuçları Mozart'ın Süssmayer'e bu ezgilerin temel çatısı ve önemli giriş bölümleri konusunda yeterli bilgileri bırakmış olabileceğini tanıtlıyor. Buna karşın, son üç parcanın, yani "Sanctus", "Benedictus" ve "Agnus De-

i''nin tüm yalanlamalarına karşın Süssmayer'e ait olduğu görüsü hemen hemen herkesçe bir genel kabul görmüştür. Ama sonuç ya da karşı karşıya bırakıldığımız gerçek ne olursa olsun, eserin bestelenmesine başlangıç noktasında hâkim olan istek ve güdülenmenin sihri Mozart'ı hemen hemen her mözür de yaşayabilir ve seslenebilir kılar. Ölüm adına dikilmiş bir anıt gibidir Requiem.

Adım adım yaklaşan bir sonun, yadsınması olasız bir gerçeğin beklenmesi. Inanç sorunsalı ve ''inancın gizemli ve simgesel tüm yönelimleri'' konusunda bir derin düşünme, bir kendine dönüş...

Karanlık, etkileyici, kaygı verici bir eserdir Requiem.

Mozart'ın daha önceki verimlerinin bütünü düşünüldüğünde, bir alışılmamışlıktan, bir olağandışılıktan söz etmemizi gerektiren bir atmosferin içinde buluruz kendimizi.

Bir hüzün, bir acı, bir terk edilmişlik.

Ama bütün bunlara karşın, Mozart'a hiç de aykırı düşmeyecek bir olasılığı görmezlikten gelmemek gerek: Özellikle soloların katılımıyla kendisini hissettirmeye başlayan erinç arayışı ölüm gerçeğini daha zengin ve derin bir duyguya dönüştürür. Daha önceki verimlerinin birçoğunda ''sevincin ardındaki hüznü'' anlatmaya çalışmış Mozart için çok şey değişmiş ve tersine dönmüştür o zaman. Ölüm ürkütücü bir duygudan çok, hemen hemen her güne, her geceye, giderek her mözüre hakim bir dost, bir can yoldaşıdır. Ölümü düşünmek, ölümü yaşamak... Mozart yalnızca otuz altı yaşındadır oysa... Ölümün bu denli çabuk, bu denli somut ve belirgin bir şekilde yaşanması, o hızlı yaşantıdan, o bilinçli kendini tüketmeden ya da tek kelimeyle o eşine az rastlanır ''dehâ''dan ve beraberinde getirdiklerinden mi kaynaklanır? Dahi olmak, birçok insanın göremediğini görmek, birçok acıyı, birçok insandan çok fazla yaşayabilmek değil midir ne de olsa? Bu gibi anlarda o korkunç ses Wolfgang'ın peşini bırakmayabilirdi: Kaç yaşındaydım o zamanlar?... Saray, kentler, konser salonları... piyano çalabilmek... gözlerim bağlıyken, notaları keşfederken... gülümsemeler... gülümsemeler... gözlerim bağlıyken, onca insanın hayranlığı karşısında... bir gösteri hayvanı gibi... aslında ne büyük acı... sonra Aloysia...

Olayın bu yönü eserdeki ağlatıyı-yadsıyamayacağımız o erinç kıpırtılarına karşın-vurgulamaya zorunlu kılıyor bizleri: Ölüm bir boyun eğiştir. ''Confutatis Maledictis''teki cehennemlikler ve

toplum dışına itilmişler adına dile gelen tedirginliğe bir seçenek olarak sunulabilecek sopranoların o alabildiğine renkli ve aydınlık dünyası ikna edici olmanın çok ötesindedir. ''Voca me'' de bir yukarıdan çok semânın üstün güçleri karşısındaki o kaçınılmaz yenilgi anlatılır. Sonra gene o ses Wolfgang'ın yaşamından silik yaşamından silik karmakarışık görüntüler: Aloysia Requiem'i söylemeliydi... Sonra bir boşluk, bir sessizlik ve belki de bir yok oluş duygusu. ''Lacrymosa''nın ilk notalarına yer almak için hiçbir engel kalmamıştır artık. Yeni bir hüznü, yeni bir acıyı, umutla umutsuzluk arasındaki bir ikilemi yaşamanın, giderek sonsuzluğa geçmenin tam sırasıdır.

Ne için, ne adına, kimin içindir hayat?..

Sonra gene orkestra, sonra gene hüzün...

Mozart'ın Süssmayer'le ulaştığı o sonsuzluk ânını hep birlikte yaşar gibi oluruz...

EPİLOG

Wolfgang Amadeus Mozart, birçok kişinin yolun ancak yarısını düşünebildiği bir yaşta, ardında bugün hâlâ zevkle dinlenebilen birçok eser bırakarak sonsuzluğa göçer. 4 Aralığı 5 Aralığa bağlayan bir gecenin sabahında, saat 1'de, 1791 yılında.

Uzun yolculuklardan, dengesiz bir beslenmeden, çevresindeki sahtekârlıklardan ve en önemlisi besteleme çabaları süresince kendisini eni konu yıpratmış biri olarak. Kendisini belki de bilinçli olarak yıpratmanın bedelini erken ölümüyle öder Mozart. Dehanın kabunı sığamayışına bir örnek diyelim buna.

Ama bu büyüklüğüne karşın, Mozart'ın na'şı 6 Aralık 1791 günü, St. Etienne kentine büyük bir hüzün, yapayalnızlık ve terk edilmişlik içinde, müziksiz törensiz ve gösterişsiz olarak taşınır. Bu yolculuğunda yalnızca Süssmayer, Salieri ve adını bilmediğimiz üç dost vardır yanıbaşında. Mozart'ın peşinden kentin kapılarına doğru ilerlerler. Şiddetli bir yağmur yağmaktadır. Yoğun acılar içinde olan Constanze eve kapatır kendisini.

Ve Mozart'ın cesedi St. Marks mezarlığında büyük bir çukura gömülür. Başka cesetlerle, kimsesiz, isimsiz, terk edilmiş onca insanın cesediyle birlikte...

Adına bir anıt ölümünden sonra, 1859 yılında dikilir. Dikilmeseydi de olurdu. Mozart'ın o uzun eserlerden bize bırakmış olduğu anıt, tüm büyük ve erişilmez değerler gibi somutlaştırılamayacak denli değerli ve anlamlıdır ne de olsa.

Yıllar uzun yıllar sonra bir gece vakti bir Carlo-Maria Giulini ya da bir Herbert Von Karajan yorumundan dinlenebilecek Requiem biraz da böyle anlam kazanır. Cızırtılı bir plakta Kyrie'nin ilk mözürleri: Müzik...

deri/leather
FASHION
ABONE OLUN İZLEYİN..
Seçkin Bayilerde
Deri/leather fashion dergisine abone olmak istiyorum. 4 sayı karşılığı olan 15.000 TL.yi banka havalesiyle gönderiyorum.
İSİM .....
ADRES .....
TARİH .....
EZGİ AJANS
reklamcılık yayıncılık Ltd. Şti.
Mollafenari sok. Ağaoğlu Apt. 37/2
34420 Cağaloğlu-İSTANBUL
Banka hesap numaramız:
AKBANK Nuruosmaniye Şb.
EZGIAJANS 881

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası 15 yaşında

ÜSTÜN DURUEL

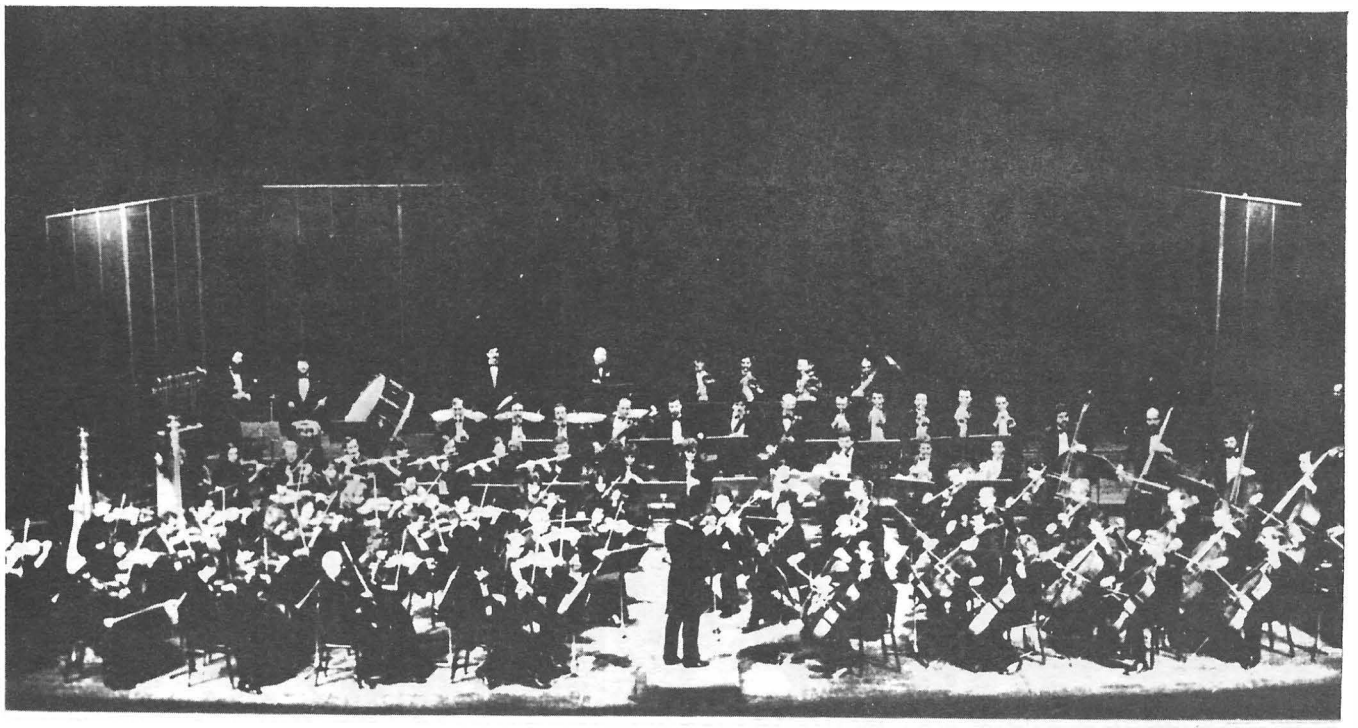
1941'de Aydın'da dünyaya geldi. Orta öğrenimini Nazilli Lisesi'nde yapan Duruel, 1969 yılında İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 1968 yılından itibaren İstanbul Radyosu prodüktörlüğüne başladı. Bu görevini halen sürdürmekte ve çeşitli dergi ve gazetelere müzik eleştirisi yazmaktadır.

"Bugün bütün hayatımın hülyasının tahakkukuna, bir İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın kurulmasına şahit oluyorum. Çeyrek asırlık çalışmamın yegâne mükâfatı -emsalsiz bir mükâfat- iste budur."

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın 18 Kasım 1972 tarihinde İTÜ Maçka Maden Fakültesi'nde verdiği ilk konserden sonra ünlü besteci, piyanist, orkestra şefi ve hoca Cemal Reşit Rey duygularını bu sözlerle dile getiriyordu.

Aslında İstanbul'da orkestra kurma ve sürekli senfonik konserler düzenleme çabaları 1930'lara dayanır. Bu girişimler maddi olanaksızlıklar ve sanatçı azlığı nedeniyle sonuçsuz kalır. Buna rağmen Belediye Konservatuvarı'nın kuruluş yılı olan 1924'ten itibaren çoğunluğunu amatör müzikçilerin ve öğrencilerin oluşturduğu topluluklar yılda üç beş de olsa konserler vermeye başlarlar. 1944'te sürekli senfonik orkestra düşüncesi yeniden gündeme gelir ve Cemal Reşit Rey, bu orkestranın temelini oluşturacak olan Konservatuvar Yaylı Çalgılar Oda Orkestrası'nı kurar. Bir yıl sonra topluluğa nefesli çalgıların da katılmasıyla hayal sonunda gerçekleşir ve İstanbul Şehir Orkestrası ilk konserini 13 Aralık 1945 tarihinde Saray Sineması'nda verir.

1946 yılında İstanbul Filarmoni Derneği'nin kurulmasıyla İstanbul müzik yaşamı birden canlanır. Derneğin kurucularından Furumet ve Afif Tektaş'ın büyük çabaları sonunda Jacque Thibaud, Pierre Fournier, Alfred Cartod, Walter Gieseking, David Oistrah, Yehudi Menuhin, Samson François gibi ünlü sanatçılar İstanbul'a gelirler. Bu sanatçıların Şehir Orkestrası eşliğinde verdiği kon-



serler büyük ilgi görür, çoksesli müziğe olan sevgi giderek artar.

1969 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi kurulur ve etkinliklerine başlar. Şehir Orkestrası'ndan birçok sanatçının bu yeni kuruma transferi, ayrıca Flarmoni Derneği'nin faaliyetini sürdürememesi, bir de Cemal Reşit Rey'in emekliye ayrılmasıyla emektar orkestranın sanat gücü oldukça azalır ve dağılma noktasına gelinir. Bu sırada devlet işe el atar. Zamanın Devlet Bakanı İsmail Arar, o sıralar Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın müdürlüğünü yapmakta olan değerli müzik adamı Mükerrem Berk'i orkestrayı yeni bir yasal düzen içinde derleyip toparlamakla görevlendirir. Kuruluş hazırlıkları 1972 yazında tamamlanan topluluk İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası adını alarak ilk konserini aynı yılın 18 Kasım'ında Maçka Maden Fakültesi'nde verir. Şef, Gotthold E.Lessing: solist, viyolonselci Reşit Erzin; başkemancı Semih Argeşo'dur. Ulvi Cemal Erkin'in Sinfonietta'sı, Camille Saint-Saens'in 1 numaralı Viyolonsel Konçertosu ve Ludwig van Beethoven'in Do Minör Beşinci Senfonisi'nin seslendirildiği bu konsere 60 sanatçı katılır. Bu sanatçılardan sadece 23'ü İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın kadrolu üyesidir.

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın Müdürlüğü'nü ve Genel Sanat Yönetmenliğini 10 yıla yakın bir süre kurulusunda büyük emeği geçen Mükerrem Berk üstlenir. Ardından Özer Sezgin, Erdoğan Saydam, Vedat Evren, Mustafa Süder, Necati Giray, Hüseyin Coşkun, Irfan Turkay, şimdilerde de Murat Gürol orkestraya ve İstanbul'lu müzikseverlere özverili hizmetler sunan yöneticilerdir.

Vivaldi'den Mahler'e, Bach'tan Schönberg'e uzanan geniş bir repertuvara sahip olan topluluğun veriminin artması, daha da önemlisi gerçek kalite ve kapasitesinin dinleyene ulaşması için öncelikle kendine yaraşan bir konser salonuna kavuşması gerekiyor.

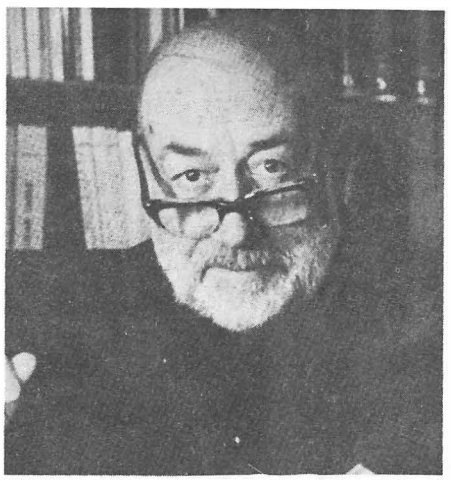
Orkestraya kuruluşundan başlayarak emeği geçen bir başka sanatçı da Demirhan Altuğ'dur. Altuğ, yaş sınırından emekli olduğu 1984 yılına dek topluluğun sayısız konserini yönetmiştir. 1983 yılında genc sanatçılarımızdan Erol Erdinç orkestraya şef olarak atanır.

IDSO'nın Genel Müzik Direktörlüğü'nü ilk iki mevsim, önceki yıllarda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın direktörlüğünü yürüten Gotthold E.Lessing üstlenir. Daha sonra Romanya'dan Mircea Basarab davet edilir. Basarab bu görevi 6 mevsim boyunca başarıyla sürdürür. 1979-80 mevsiminde konuk şef olarak konserler yöneten ünlü İngiliz sanatçı Anatole Fistoulari bir yıl süreyle Genel Müzik Direktörlüğü'nü kabûl eder. Bu görevi 1985 yılından bu yana Romanyalı Şef Ionescu Galati yürütüyor.

En büyük kültür merkezimiz İstanbul'un tek senfonik orkestrası olan İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası 15 yaşını doldurdu. Ne yazık ki hâlâ kendi konser salonuna sahip değil. Topluluk bu 15 yıl süresince oradan oraya taşındı durdu. Önceleri Maçka Maden Fakültesi, ardından Şan Sineması, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi, Zeynep Kamil Kültür Sitesi ve son olarak da Atatürk Kültür Merkezi. Buraya geçilmesiyle sorunların çözüleceği sanılıyordu, oysa hiç eksilmedi. Bir kere Atatürk Kültür Merkezi'ndeki salon İDSO'na ait değildi. Salonu öteki devlet kurumlarıyla paylaşmak zorundaydı, ayrıca konser verdiği salonda bir kez prova yapabiliyordu. En önemlisi de akustik meselesiydi.

1972 Kasım'ındaki ilk konserine 23 kadrolu sanatçısıyla çıkan İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası bugün yüzü aşkın üyesi ve çalışanıyla tam ve mükemmel bir orkestra durumunda. Vivaldi'den Mahler'e, Bach'tan Schönberg'e uzanan geniş bir repertuvara sahip olan topluluğun veriminin artması, daha da önemlisi gercek kalite ve kapasitesinin dinleyene ulaşması için öncelikle kendine yaraşır bir konser salonuna kavuşması gerekiyor.

Bir zavallı sarı at



SALAH BİRSEL

Bu yazı, Sayın Birsel'in izniyle, *Çağdaş* Yayınları'nca basılan, "Bir Zavallı Sarı At" adlı denemeler kitabından alınmıştır.

Bu yaz yeniden *Plutarkhos*'u okudum. Bir alışkanlığımdır bu, her yıl onun bir iki yaşam öyküsüne el atmadan yapamam.

Yunanlı'yı bilirsiniz, yazılarında çekemezliğe yorulabilecek en ufak bir gölgeyi barındırmaz. Hele, kolay kolay yaratılamayacak yapıtları yerin dibine çalmaya hiç mi hiç yanaşmaz. Bu gibi züppeliklere bayağılık gözüyle bakar ve onları sofistlere, safsatacılara yani tandır başında bağ dikenlere bırakır.

Yunanlı üslup oyunlarına da yüz vermez.

Anlattığı kişilerin yaşamlarında yer alan her olaya da kulak asmaz. Durursa, onların davranışlarını, ruh çalkantılarını ortaya çıkaran olaylar üzerinde durur. Tutumunu hurdanüvisçilere bağışlatmak için de ikide bir: "Biz tarih kitabı yazmıyoruz, insanların yaşamlarını anlatıyoruz" der.

Şu var ki, kişilerinde tüy-tüs bırakmayan, onların yüzüne kara çalan kimi tarihçilerin yazdıklarına da bütünlük arka dönmez. Ne yapar yapar topunun ağzını bağlar. Bunu biraz da savruk ve bilisiz sayılmamak için yapar. Ama yine de cavalacivoz olayları umurlamayıp kendi bildiğinde direnir.

Yunanlı'nın —sonradan Roma yurttaşı da olmuştur— kendi ağır topları da vardır. Bunlar çokluk tarihçilerin ıskaladıkları seylerdir ki o günlerden kalma kimi yaşlıların belleklerinde ya da kimi anı kitaplarında bol bol rastlanabilir.

Tanrılar, yiğitler adına dikilen anıtlar da Yunanlı'nın astarlık bezidir. Bunlara bir de kararnameleri eklersek yaşamöykülerinin bütün kaynaklarını ortaya dökmüş oluruz.

Bu kez Demosthenes'in yaşamöyküsünü de, ikinci kez okudum. Ben ötedenberi Atinalı söylevcinin sanat için ibret göstermesine, sanat yolunda türlü çilelere katlanmasına şaşkın-şapalak kalırım.

Hazret, göğsünü genişletmek, sesini padişah davulu gibi köpürtmek, el-kol kıpırtılarına çeki-düzen vermek, söz sanatını yükseklere çıkarmak, söylevlerine gıcır katmak için kendini durmadan sıkılara sokar. Bu konuda onunla yarışacak kişilerin sayısı pek düşüktür. Onda beğendiğim bir yan da vıdıvıdılara kulak tutmayıp yürüdüğü yolda bıkkınlık ve usanç göstermemesidir. Yeraltında kazdırdığı üç metre yükseklikteki değirmi odaya hemen hemen her gün inerek söz ve davranış talimleri yapması onun yaman bir istem adamı olduğunu gösterir.

Söylevcimiz, beden ve gönül isteklerinin aklını çelmemesi için her çareye başvurmaktan da geri kalmaz. İrade dizginlerinin elinden kaymaya başladığını sezinlediği an, basının yarısını kazıtır. Öyle yarı dazlak insanların önüne çıkamayacağı için de iki ay, bilemediniz üç ay, saçları yeniden bitinceye değin, kendini gizli yuvasında tutar.

Mecliste söylev atacağı günün arifesinde de sabahlamayı pek sever. Tan sökerken, işe giden ilk işçinin ayak sesini duyduğu vakit de gecenin bitmiş olma-

sına büyük hayıflar dağıtır. Nedir, kötü gönüllüler — Makedonyalı söylevci Phtheas bunların arasında başı çeker— onun söylevlerinin lamba fitili koktuğunu söylemekten çekinmeyeceklerdir. Hoş gelişler ola, Yunanlı'nın karşılığı hazırdır.

Sizin lambanızla benim lambam aynı şeyleri aydınlatmıyor.

Bu yaz bir de alto saksofoncu *Charlie Parker*'in yaşamöyküsünü okudum. O da sanata çile gözüyle bakıyor ve sanat uğrunda yenilerek yıkılmaya ses çıkarmıyordur.

Charlie Parker'in yaşamı adını taşıyan kitabın öbür yaşamöykülerinden ayrılan yanı şu ki, yazar *(Ross Russell)* bu iş için kitaplara başvurmamış, onu kendi yaşamından çıkarmıştır. Çünkü Russell'in bütün yaşamı cazcılar arasında geçmiştir. Üstelik Hazret, caz lafı geçtikçe, her vakit Yahudi sıtmasına tutulur.

Kitap, neşeli payton

Orda caz dünyasının başkanlarından, kontlarından, aslanlarından tutun da en kıtipyozlarına kadar herkesi bulursunuz. Biz oradan ilk, piyanist *Art Tatum*'u çıkaralım ki, müzisyenlerin çalışma yöntemleri üzerinde ilk yalımı da parlatalım.

Piyanistimiz doğuştan dandin (yarı kör) olduğu halde bunun açığa vurulmasından hoşlanmaz. Seans aralarında, bir dolapta sakladığı viskisine ulaşmak için mutfağa giderken kendisine yardıma koşanları elinin tersiyle kovar. Bunu bilen garsonlar da yolundan çekilirler. Biz başkasının yalancısıyız, Tatum biraz daha kokorozlu gözüyle beyaz tuşları karalarından, aydınlığı karanlıktan ayırabiliyor, insanların, eşyaların, kapıların kalın görünüşlerini seçebiliyordur. Kısacası, kendi gecesinde yaşayan biridir. Charlie Parker onu (Harlem'de Jimmy'nin Chicken Shack lokantasında —*Charlie o vakitler orada bulaşıkçıdır—.)* piyanosunun başında ilk gördüğü gün solmuş bir karanfile benzetmiştir. Tatum, viskinin etkisiyle, taburede çuval gibi oturuyordur, başı da semazenler gibi yana kaymıştır.

Çalgı çalarken Tatum'un akıl tasına bin bin bulgu düşer.

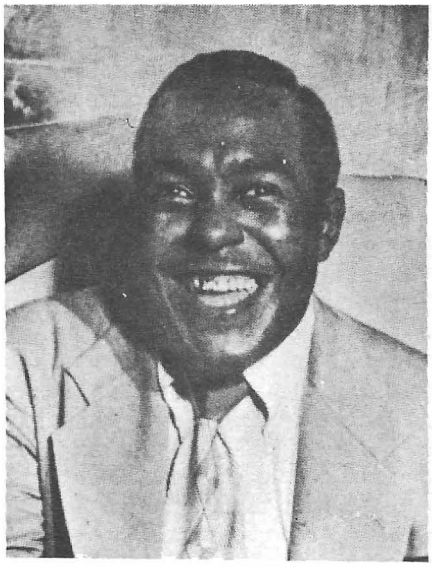
En sevdiği şey de çaldığı parçanın aralarına bilinen melodiler sokuşturmaktır. *Kuş* ya da Yavru Kuş adıyla anılan Charlie Parker ilerdeki yıllarda onun bu yanını anımsamaktan geri kalmayacaktır. Tatum'un Charlie'yi selam kavislerine yatıran bir özelliği de zaman zaman çaldığı parçanın temposunu hızlandırmasıdır.

Olayların bilgisini karartmadan şunu da söyleyelim ki, kara gözlüklerini gözlerinden hiç çıkarmayan ve de her gittiği yere yanında bir de radarcı ayı görünümü taşıyan piyanist *Thelonius Monk* da Tatum'un çabasını güder. O da semazendir. Başını her vakit yana çarpıtır. Yalnız çenesi yukarı bakar.

Monk, odasının tavanına büyükten büyük bir ayna da yerleştirmiştir. Küçük kuyruklusunun başında aklının yarısı caıdıklarında ise, yarısı da aynada yansıyan tuşlar, teller ve çekiçlerdedir. Pide gibi parmaklarıyla piyanoyu geleneksel ilkelere pek bağlanmadan tıngırdatır. Kimi zaman 12 notayı birden yanına sokar. Bunun için de baş parmaklarıyla iki tuşa birden vurur. Elde edilebilecek tüm uyumların çeşitli bileşiklerini yakalamak yolunda kendini özel musiki labirentlerine salıvermekten korkmaz. Russell'e göre onun yoğun ve zengin ezgileri de vardır. Ama aralarına büyük soluklar da sokuşturur. Onlara öyle bir kaftan giydirir ki parçanın hophoplamasına alışmamış bir tad katar. Onlar, *Kenny Clarke*'ın davuida yaptığı gibi, olağanüstü bir swing'ten de yoksun bırakılmaz. Monk, delikanlılığında zencilerin *Gospel* törenlerinde çok çaldığı için müziği dinsel bir nitelik de taşır.

Şimdi şimdi yazımızın mostrasını biraz daha ortaya çıkaralım.

1941 yılında Monk, davulcu Kenny Clarke'la, New York'ta, 52. Sokak'ta, *Henry Minton'un Playhouse* gece kulübünde *be-bop* akımına adlarını altın çekiçle çakarlarken bir gece genç bir alto saksocu ile tanışırlar. Delikanlı çalgısına *Lester Young*'tan iki kez daha hızlı üflüyordur. Üstündeki giysi partal mı partaldır. Gömleği de bumburuşuktur. Yaşamı tehlikede imişcesine —Russell'in bir gözlemidir bu— chorus(*) üzerine chorus döktürüyordur. Çaldığı parçaların dokunaklı bir tınlılığı da vardır. Ses perdeleri ise tertemizdir. Delikanlının çalaklı-



ğına ise diyecek yoktur. Bütün bunlar yepyeni bir çalış biçimini, gıcır gıcır bir üslubu haber veriyordur.

Bu rafadan delikanlı, bizim yukardan beri kendisine yeşil ışık yaktığımız Charlie Parker'den başkası değildir. Clarke daha ilk notalarda onun büyük bir papaz olduğuna varmıştır. Yıllarca sonra onun için şöyle diyecektir:

— Yavru Kuş, hiç işitmediğimiz şeyler çalıyordu. Benim davulda bulduğum ritm şemalarını işliyordu. Lester'den de iki kat daha başarılıydı. Özellikle Lester'in hiç ayak basmadığı bir uyum evrenini dile getiriyordu. Charlie gerçi bizim yolumuzdaydı ama, bizden önce çok yol almıştı.

Monk ise o günleri şöyle anlatır:

— Minton'daki çalgıcılar çok kısa zamanda Parker'in üstünlüğünü kabul ettiler. Onda, kendisinin bile daha bilincine varamadığı bir yaratıcı deha buluyorlardı.

Ey okur, bizim burda be-bop denilen müzik önünde dudak büküp gitmeyeceğimizi bilirsin.

Be-bop'çılar yüreklerinin sesine kulak vererek çalan sanatçılardır. Yeni bir üslup ardından koşmayı pek düşünmüyorlardır. Ama sonunda bu çalışmalardan yepyeni bir biçem doğacaktır. J.E. Berendt'e göre be-bop denilen şey aynı noktaya yönelik, birbirinden habersiz çırpınışların bir sonucudur.

Be-bop sözcüğü de kendi kendine fırlamıştır. O yılların müziğine bop-bop-bop diye tempo tutarken kişilik kazanmıştır. Be-bop'un ortalarda salınmasından az sonra Flatted Fifth'e —bebop'çıların gözde ezgilerinden biri—, iyi tınlamadığı için, bozuk bir uyum gözüyle bakılıyordur. Onlara ancak geçişlerde ses çıkarılmıyordur. Bir de yirmili yıllarda Duke Ellington ile Aslan Willie Smith'in çaldığı Flatted Fifth'ler hoşgörüsü ile karşılanıyordur.

Ne ki be-bop'çılar ortaya çıkar çıkmaz bu ezgi de her yerlerde boy satmaya başlar. Be-bop'ın sinirli, salak bir yürüyüşü vardır. Bölük pörçük tümcelere de çokça yer verilir. Nedir, be-bop'ın —ona kimi zaman rebop da denir— başlıca özelliği kafadan çalınan (improvisation) parçalardadır. Bu işin ustası da Parker'dir. Bu delibaş yaratmaları notaya geçirmek gerektiğinde de Dizzy Gillespie ağırlığını koruyacaktır.

Biz, daha 1939'da düzenlemeler yapmaya başlamıştır. O zamanlar bunları Wood Herman, Jim Dorsey ve İna Ray Hutton'a satıyordur. Unutmadan (Diz'in trompeti de caz tarihinin en yumuşak trompetidir. Tümceleri ise kusursuz mu kusursuzdur.)

Diz, ilk yetişme yıllarında swing biçemine vurulmuştur. Taptığı çalgıcıların başında da *Roy Eldridge* bulunuyordur. Onun gibi çalmaya çalıyorsa da bir türlü üstesinden gelemiyordur. Sonunda başka bir şeyi denemeyi düşünür. Bu da onu Be-bop'un içine atıverir. Billy Eckstine onun gerçek bir tilki olduğunu söyleyecektir. Pek belli olmuyorsa da, başkalarının çaldıklarına dörk kulak kesilir. Geceleri evinde de onları bir bir tiftikler, kendine yarayacak şeyleri bulup ayırır.

Parker'le Diz'in karşılaşması da Savoy dans salonunda olmuştur.

1941 yılıdır bu.

Parker salonda Jay Mac Shann'in orkestrasında alto çalıyordur. Orkestraya 1937 sonlarında Kansas City'de girmiştir. 4 yıldır da Shann ile birliktedir. İşte orkestra bugün de New York'ta, Harlem'dedir. Parker kulakları tırmalayan bir ezgi yuvarlamıştır ki Diz de salona girişini yapmış ve doğru Shann'e giderek orkestraya katılmak için izin istemiştir. İşte o akşamdan sonra Diz'le Yavru Kuş uzun yıllar birbirlerinden ayrılmamışlardır. 1943'te ikisi de Earl Hines'in orkestrasındadır. Bir ara ikisi birden 52. Sokak'taki bir Combo'yu (küçük orkestra) da yönetirler. İlk ortak plaklarını da 1944'te doldururlar.

Ne var, daha oralara kadar uzanmayalım. 1941 yılında olduğumuza göre yine *Minton*'a gidelim. Parker de artık Jay Mac Shann'den ayrılacak ve burada sık sık görünmeye başlayacaktır. Minton'da boy gösteren sanatçılar arasında Piyanist Tadd Dameron, yine piyanist Bud Powell, kontrbasçı Nick Fenton, trompetçi Joe Guy ve gitarcı *Christian* da vardır. Bu sonuncusu Diz gibi Swing'in içinden çıkıp gelmiştir. Be-bop'un hem gerisinde, hem de önündedir.

Minton'da Parker'le Diz yeniden karşılaşırlar. Gerçekte Diz, büyük orkestralara vurgundur. 1945'te ilk kendi büyük orkestrasını kurar. 1946 ile 1950 arasında da bir sürü büyük orkestra yönetir. Parker ise büyük orkestralardan hep kaçmıştır. Kurduğu beşli ile müzik anlayışını en iyi biçimde ortaya attığına inanıyordur. Armstrong'un Hot Five'i geleneksel müzikte ne yapmışsa Yavru Kuş'un beşlisi de modern cazda onu yapmıştır. Be-bop müziğinin en önde yapıtlarını da *(Koko, Now's the time. Chasin'the Bird)* hep kendi beşlisi ile çalmıştır.

Be-bop'a Lester Young da ilk zamanlarda büyük bir yakınlık göstermiştir. O da sık sık Minton'a gelip bir şeyler çalıyordur. Gelgelelim, kendini birden geri çekecek, kulübe de bir daha adımını atmayacaktır.

Bizim burada padişahsal ilgimizi ondan da esirgememiz gerekir. Çünkü Parker her şeyden çok Lester Young'tır.

Bir de var ki, *Lester*'i tavamıza koyup kızartacaksak, onun vakti tam şimdidir. İlkin şunu açıklayalım ki Lester, Şikago, sonra da New Orleans uslubunda çalan Mezz Mezzrov gibi küçük yaşta caz virüsü kapmıştır. Daha sekizinde adını davulcuya çıkarmıştır. O zamanlar babasının orkestrasında çalışıyor, onun yanında yılın on ayı Amerika'yı dolaşıyordur. Ne ki, ellerini, kollarını, ayaklarını boyuna oynatmak kendisini sıkacak ve davulu bırakıp alto saksoya atlayacaktır.

1925 yılına değin sürgit olur bu. O yıl Lester 16 yaşına bastığı için babasından ayrılıp bir Boston orkestrasına kapılanır. Artık altoya da tekmeyi vurmuş tenor saksofona geçmiştir.

Lester gençliğinde en çok Frankie Trumbauer ile Jimmy Dorsey'in eksiksiz tekniklerine, pürüzsüz tınlılıklarına bağlı kalmıştır. Onların vibrato'ya sesin çiftetelli oynamasına arka dönen çalışlarına, melodi anlayışlarına da tutulmuştur. Onu büyüleyen cazcılardan biri de, o yıllarda pek yaygın bir ünlü Coleman Hawkins'tir. (Aklınıza yazın ki, bu hayranlık, yıllardan sonra Colemann Hawkins'i, Kansas City'deki bir caz yarışmasında *(Jam-Session)* yere sermesine engel olamayacaktır.) Senlik, benlik takatukası bütün gece ve ertesi gün sürmüştür. Öğle vakti sahnede daha dört ziravut vardır: Hawkins, Ben Webster, Hershell Evans ve Lester Young.

Bayrakları asın, ikindiye doğru Lester tümünü de bastırır.

Hakings kuyruğunu bacaklarının arasına alarak Cadillac'ına atlar. O gece Saint-Louis'de çalacağı kulübe yetişmeye koşar.

Lester ise o günden sonra, Amerika Cumhurbaşkanı gibi Başkan (President) diye anılmaya başlar. Ne var, President, bir süre sonra yerini, onun kısaltılmışı olan Pres'e bırakacaktır.

Şu da bilinsin ki, Lester solo yapacak oldu mu ayağa kalkar, kamburunu çıkarır, tenorunu kalçasına —Bu alışkanlık ona Reno kulübü sahnesinin küçüklüğünden kalmıştır— dayar. İşte o zaman ses perdeleri de bir çağlayan halinde çalgısından fışkırmaya başlar. Çoğu da kalın ve kabarıktır. Iyi de törpülenmişlerdir. Uzun tümceler ise kaygan mı kaygandır.

Kırklı yıllarda Lester Young etkisi her yerde kendini belli ediyordur. Bu. *Miles Davis 18 yaşında Parker Beşlisine katıldığı vakit ortaya daha iyi çıkacaktır.*

Miles, ilkin Gillaspie gibi çalıyordur. Doğal ki, bir de Parker gibi üflüyordur. Çok kısa zamanda ise daha hafif, daha gizemli, daha senli-benli bir sanata yönelir. Be-bop'un şimşekli ve başıbozuk müziği yerine de Lester'in derlitopluluğunu bunlar J.E. Berendt'in sözleridir— ve de lirikliğini oturtur.

Kısacası, (Lester'in çalgısı olan tenoru çalanlar Lester yolunda, Parker'in altosunu çalanlar da Parker yolunda ayak sürtmüşlerdir.) *Sonny Sitt* ise, alto çaldığı vakit Parker'in tenor çaldığı vakit de Lester'in yanında durur. Ne var, Lester'in etkisi kırklı yılların sonunda iyisinden yaygınlık kazanacaktır. Ellili yılların ikinci yarısında ise Parker'in etkisi yeniden sahneye fırlar. Ama Lester'in büyüklüğü de unutulmayacaktır.

Parker üzerinde Lester yüzünden meydan bulan etkiler de, inşallah yeri geldiğinde anlatılacaktır. Biz şimdilik ışıldağımızı Parker'ın kapışıklığına, kıpışıklığına çevirelim ki, taze tutulmuş hamsi gibi fingirdek bir yaşamı olduğunu görelim. Diyeceğim, onu, kontras-montras. altoların arasından çekip çıkaracak olursak kendini larpadak bir kızın kollarına atar. İnanmayacaksınız, Parker gerçek bir kadıngözdür. Günde üç kez değişik kadınlarla güreş tutar. Bakın bir öyküsünü anlatalım da kendisine durup dururken zavallılık getirmiş olmayalım.

Charlie bir akşam kemancı Teddy ile bir barda istim alıyordur. Hoşforoş bir kadın da orda etlerini löp löp sergiliyordur. İki kafadar, bir yolunu bulup kadının masasına çökerler. Az biraz sonra da üçü birden Teddy'nin —ki Charlie'nin arkadaşı, hammalı, bankacısı, kalpaklısı ve de pezevengidir— odasındadırlar. Yavru Kuş kadına soyunması için bir işaret çakar. O da naz peşrevlerine girişmeden buyruğu yerine getirir.

Kadın tam bir gorildir.

Bu, Charlie'nin içini bütün bütüne ısıtır.

Sevgi aşı zıkkımın pekiyle yenir mi, yenmez mi?

60 dakika sonra Yavru Kuş karşılığını oturtur: Hem de nasıl?

Şimdi sıra Teddy'dedir. O da sinemaskop bir film çekmek için hazırlıklara girişir.

Aygır Fatma ona da zorluk çıkarmaz. Gitme zamanı geldiğinde de Charlie'ye kendisini hiç unutmayacağını, üstelik bütün plaklarını satın alacağını söyler.

Bir gece de Charlie kendini, bir kulüpte bir kovboy eskisiyle oturan bir kadının yanına kovanço eder. Kadını hiç tanımadığı halde, kulağına sevişme sanatının gizli sözlerini fısıar.

Arkadaşları, uzakta, kızılca bir kıyametin kopmasını bekliyorlardır. Bırakınız her sözüm boş, kovboyun burun delikleri fırın ağzı gibi açılıp kapanıyordur. A a a, kadın ayağa kalkmış, Parker'in koluna girerek kapıya doğru yürümüştür. Kanı kurumuş kovboy da birasından bir yudum daha çekmekten başka çare bulamamıştır.

Lafın içinde kalmak gerekirse, Yavru Kuş'un kendini cıpcıbıldak sergilediği bir öykü de vardır.

Olay LA.'da (Los Angeles'te) geçmektedir. Charlie o vakitler Civie Otel'de kalıyor ve San Pedro Sokağı'nda 115 numaradaki Finale Club'de çalıyordur.

O akşam — 1946 yılının ilkyazındayız.— Charlie'yi otele Kulübün kapıcısı Slim getirir. Parker'in kafası iyisinden bozuktur. Slim otelden ayrılmıştır ki kahramanımız salonda görünür. Üstünde hiçbir şey yoktur. Yani anadan doğma çıplaktır. Yalnız ayaklarında çorapları vardır. Telefon etmek istediği için de elinde bir jeton tutuyordur. Telefon etsin mi, etmesin mi? Edecekse danışmadaki telefonu mu kullansın, koridordakini mi? Yoksa otelden çıkıp caddedeki telefon kulübesine kadar yürüsün mü?

A deli Salah, şimdi sen ne oldun ki tüm okurlarını merakla bekletiyorsun?

Uzun lafın kestirmesi, Yavru Kuş çıplaklığının bilincinde değildir. Erkeklik muskasını da bu yüzden saklamaya kalkmamıştır.

Otel müşterileri, iki gözlemci kadın bir yana, hüzzam curcuna bir fısıltıya varmıştır. Bu da Charlie'nin öfke atına binmesine ve ordakilerin üstüne üstüne yürümesine yol açmıştır. Yüz bin aferin Otel Müdürüne ki, şamataya koşup gelmiş, aman efendim, zaman efendim, Parker'i odasına çıkartmıştır.

Pişşt, Charlie biraz sonra yine salondadır. Otel müdürü bu kez, Charlie'yi kendi elleriyle odasına götürür ve, bizden duymuş olmayın, kapının üstündeki anahtarı da iki kez döndürür.

Yarım saat sonra Charlie'nin oda kapısının altından dumanlar çıkıyordur. Müdür hemen yukarı fırlayıp odayı açar. Aman Yarabbi, Charlie'nin yatağı alevler içindedir.

SÜRECEK

(*) Choros: Motifleri uyuşturan uyumların kişisel bir biçimde çalınması.

İsmet Sıral ile ilgili anılar..

EMİN FINDIKOĞLU

1940'ta İstanbul'da doğdu. 1962-66 yılları arasında Berkeley Müzik Okulu'nda bestecilik ve aranjörlük eğitimi gördü. Müzik çalışmalarına '70'li yıllarda Avrupa'da devam eden Fındıkoğlu, 1981'de yurda döndü. Bu yıllardan itibaren Tuna Ötenel ve Onno Tunç ile gruplar oluşturdu. 1986 yılında ise "Euphony" adlı topluluğu kurdu.

Son bölüme katkıda bulunan:

MURAT VERDİ

İlk dinlenilen caz konserinin bir caz meraklısı üzerinde yönlendirici bir etkisi olduğuna inanmak pek yanlış olmaz sanırım. Bu konuda herhalde çok şanslıymışım ki ilk olarak bir caz konseri dinlemek için 1956 yılı Nisan ayında bir akşam Küçük Sahne'ye girdiğimde karşımda tenor saksofoncu İsmet Sıral'ın beni çok etkileyen altılısını buldum. Müfit Kiper (trompet), Hrant Lüsikyan (alto saksofon), Nejat Cendeli (piyano). Selçuk Sun (kontrbas) ve Vasfi Uçaroğlu (davul) tarafından tamamlanan topluluk zamanın en ileri caz türü olan be-bop ağırlıklı, tümüyle Arif Mardin'in titizlikle hazırladığı düzenlemelerden oluşan bir repertuarı seslendirdi. Konserin ikinci bölümünde iki konuk sanatçı, Sevinç Tevs ve Hasan Kocamaz topluluğun önünde yer aldılar. Bu konser ve bundan birkaç hafta sonra Saray Sineması'nda Dizzy Gillespie Büyük Orkestrası'nın (Phil Woods. Quincy Jones... gibi sonradan ün kazanacak gençlerin de bulunduğu topluluk) bir dizi konseri beni caza iyice bağlamıştı artık.

Küçük Sahne'deki konserin yıldızı 1950'li ve 1960'lı yıllarda İstanbul'da adı caz sözüyle eş anlamda olan İsmet Sıral'dı. 1927'de Fatih'te doğan Sıral genç yaşında saksofon öğrenmiş ve ünlü Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası'nda çalmıştı. Dört kontrbas ve bazı vurmalı çalgıların dışında tümüyle üfleme çalgılardan oluşan ve harika bir tınısı olan bu konser topluluğunu, dağılmasından az bir süre önce, 1960'da Ankara'da dinlemiş olmam da belki üfleme çalgıları çok sevmeme katkıda bulundu.

Biz gene Sıral'a dönelim. Yıllarca sonra Cüneyt Sermet'in kolleksiyonundan bir fotoğrafta son derece yakışıklı bir İsmet Sıral'ı Kurtuluş'ta Ermeni vatandaşlarımızın oluşturduğu Arto Haçaturyan Büyük Orkestrası'nın saksofon bölümünde gördüm. Topluluğun kontrbascısı Cüneyt Sermet ve piyanisti Arif Mardin de aynı fotoğraftaydılar. 1950'li yıllara ait bir fotoğraftı yanılmıyorsam. Anlaşıldığı gibi Sıral'ın hayatı bir yerde İstanbul'da cazın geçmişine de ışık tutuyor. Kendisinin çok önemli bir yönü de bir organizasyon adamı olmasıydı. Daima en yete-

neklı genç müzisyenleri etrafına toplayıp en güçlü grupları oluşturur, en iyi konserleri ve en uygun şartlardaki kulüp çalışmalarını gerçekleştirirdi. 1959'da Arif Mardin den aranjörlük dersleri almaya başladığımda ilk yazdığım notaları götürdüğümde bana çok iyi davranan Sıral ın o yıllki beslisinde gene çok ünlü müzisyenler bulunuyordu. Trompetçi Erdoğan Ergun, piyanist Serif Yüzbaşıoğlu, Macar kontrbasçı Tommy Hardy ve davulcu Salım Ağırbas.

O yıllarda Sıral'ın tenor saksofonu tını ve cümle kurma anlayışı açısından Dexter Gordon etkisindeydi. Hani son zamanlarda Geceyarısı Sularında adlı filmdeki rolüyle yeni bir çıkış yapan Gordon. Bir de flüt calardı Sıral. Eimadağ'da, elinde şık bir deri kutu içindeki flütüyle yürürken "New York Filarmonisinin birinci flütistiymişim gibi oluyor, böylesi daha ciddi" der, bıyık altından da gülerdi.

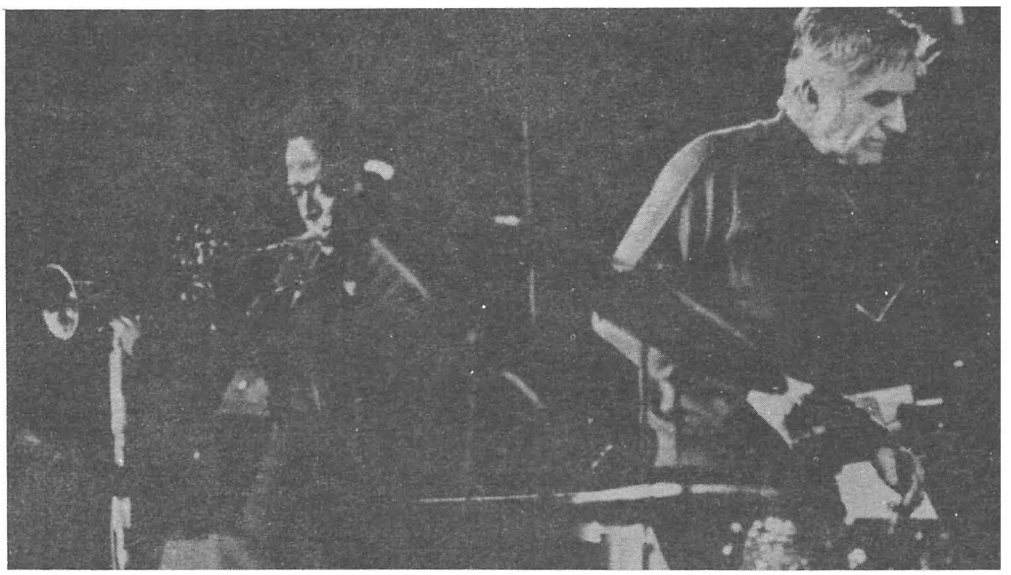
Sıral en ünlü topluluğunu 1961'de kurdu. 1968'e kadar süren bir toplulukta Ayhan Yünkuş (piyano), Günnur Perin (kontrbas), Turhan Eteke (davul) çalıyorlardı ve şimdi bazıları yurtdışında olan bir dizi ünlü müzisyen ve şarkıcımız bu orkestranın solistliğini yaptılar. Üç yılını İsveç'te geçiren bu orkestra devamlı olarak İstanbul'un büyük otellerinden birinde çaldı. Sıral özellikle gece yarısından sonra çalıştığı yeri caz kulübüne çevirmişti. İçinden caz çalmak gelen yerliyabancı bütün cazcıların gittikleri yer burasıydı.

1970'e doğru iyice tadı kacan İstanbul kulüp ortamının bu durumu Sıral'ı tekrar ikinci vatanı saydığı İsveç'e, sevgili arkadaşı trompetçi Muvaffak Falay'ın yanına gitmeye zorladı. Bir ayağı da Marmaris'teydi. Sıral o sıralar daha çok soprano saksofon çalar olmustu. Doğu müziklerine olan ilgisi onu 1979'da kaybettiğimiz Aka Gündüz Kutbay'dan ney öğrenmeye itmişti. Daha sonraları New York'ta yaşayan Ismet Sıral burada aralarında Alman vibrafoncu Karl Berger, Brezilyalı perküsyonist Nana Vasconcelos, trompetçi Don Cherry'nin de bulunduğu müzisyenlerle değişik büyüklükte gruplar oluşturmuş New York'ta "Public Theater" dahil olmak üzere birçok gösteri merkezinde konserler vermiş, stüdyo kayıtları ve radyo yayınları gerçeklestirmiştir.

Woodstock'taki "Creative Music Studio" da World Music (Dünya Müziği) programlarında dünyanın dört bir tarafından gelen müzisyenlere evrensel ton ve ritm anlayışını kendi bulduğu ve geliştirdiği disiplinlerle uygulamalı olarak öğretti. Bugün Avrupa ve Amerika'da yaşayan birçok genç müzisyen Ismet Sıral'dan ton ve ritm konusunda çok yararlandıklarını ve bir nevi konservatuar üstü felsefi müzik master kursundan geçtiklerini belirtiyorlar.

Son yıllarda sıhhati bozulan ve gittikçe daha çok Marmaris'te oturmaya başlayan Sıral'ı 1 Ekim 1987'de bu sahil kasabamızda kaybettik.

Gil Evans



MAX HARRISON

Çeviren:
EMİN FINDIKOĞLU

Bu yazı BBC'nin yayın organı olan The Listener adlı dergide Gil Evans'ı konu alan on bölümlük bir program dizisini tanıtmak için yayınlandı. Max Harrison'un hazırladığı radyo programları BBC'nin tümüyle ciddi müziğe ayrılan üçüncü kanalında mayıs ve haziran aylarında, Evans'ın 75. doğum yıldönümünü belirtmek için yayınlandılar.

Her ne kadar cazın doğuştan çalma, bir başka deyimli önceden hazırlanmadan anında yaratıcılık olduğu düşünülse de bu türü diğerlerinden ayıran en önemli özellik müziğin tamamen kendine özgü bir düzen içinde sunuluşudur. Bir cazcının doğaçtan çalışının ardındaki güç yalnızca belirli bir andaki güç yalnızca belirli bir anda hissettiklerini yansıtabilmesi değil, tüm yaşamı boyunca bir müzisyen olarak edindiği deyimlerdir. Bu da bazı konular üzerinde önceden uzun uzadıya düşünmek ve bulduklarını kâğıda dökmekle eş anlamlıdır. Cazın gelişini Ragtime denilen ve biçimsel açıdan inceden inceye düşünülerek yazılmış bir piyano müziği hazırlamıştı. Nitekim, doğaçtan çalan ilk caz solistlerin yanında, 1890'da doğmuş olması gereken Jelly Roll Morton gibi caz bestecilerini de görüyoruz.

Fakat bir caz bestecisi doğaçlamaya karşı değil, doğaçlama ile birlikte giden bir yol izler, doğaçlamayı bestenin ayrılmaz bir parçası olarak ele alır. Müzikal bütünlüğün oluşmasına hem beste, hem de doğaçlama katkıda bulunur. Bu tür bir çalışmanın zor yönü bestecinin müzik dünyası içinde yaşamaya hazır olan ve bestenin biçiminin gerektirdiklerine uyarken aynı anda kendi yaratıcılıklarıyla da katkıda bulunan bir müzisyenler grubuna gerek duyulmasındadır. Beste ile doğaçlama arasında çok riskli bir dengenin sağlanması söz konusu olduğundan, çoğunlukla başarısızlığın pek uzaklarda olmadığının bilinmesine karşın, bu tür girişimlerin çekiciliği işin sonunda ulaşılacak olan yerin bir yandan uzun uzun düşünelerek hazırlanan beste ile öte yandan anında yaratılan doğaçlamaların bir araya gelip başka hiçbir müzik türünde eşine rastlanmayan bir bileşim olmasındadır.

İçerdiği zorluklara rağmen caz besteciliği Jelly Roll Morton'ın gününden bu yana etkileyici değişiklikler gösterdi. Duke Ellington, George Russel, John Lewis, Charles *Mingus* gibileri aynı ana kavram içinde değişik yollardan giderek ortaya birbirinden çok farklı yapıtlar koydular. Eğer *Gil Evans* bu besteciler grubunun azıcık ötesinde yer alıyorsa bu belki de yanlış bir zamanda yanlış bir yerde doğmuş olma şanslılığına ve dolayısıyla başka kimsenin denemediği bir yol izlemiş olmasına bağlıdır.

Evans 13 Mayıs 1912'de Toronto (Kanada)'da müzikle ilgisi olmayan bir Avustralyalı ana-baba'dan doğdu ve Kaliforniya'nın Stockton kentinde büyürken 1920'lerin sonlarına doğru caz plaklarını dinlemeğe başladı. Bu plaklarda duyduğu alışılmışın dışındaki bazı bölümleri kâğıda dökmeye başladıktan az sonra bunların daha da iyilerini kendisinin yazabildiğinin farkına vardı. İlk önceleri plaklardan çıkardığı, sonraları kendi buluşlarının ön plana geçtiği düzenlemelerini çevresindeki orkestralar için yazmağa başladı. 1930'ların kentten kente dolaşan bu swing tipi orkestralarının değişmeyen repertuarları ve enstrümantasyonlarının getirdiği içinden çıkılmaz tekdüzelik Evans'ı alışılmışlığın çok kullanılan kalıpların dışına doğru gitmeye zorladı.

Geniş caz toplulukları için yazma sanatının bu ustasının gerçekten de büyük orkestralar devrinin sona ermesini beklemesi gerekiyordu. Bu da kendisinin profesyonel yaşamının alışılmamış bir şekil almasına yol açtı. Otuzuna yaklaşırken henüz ortaya kalıcı değeri olan bir şey koymamıştı (ki bu bir caz müzisyeni için geç sayılır), ve en iyi çalışmaları daha sonraları ortaya çıktı. Swing tipi müziğin ortadan kaybolmasından bir süre önce şansı ona gülmeğe başlamıştı.

Piyanist *Claude Thornhill* 1930'larda sıradan bir dans orkestrası kurmuş, az sonra bıkmış ve değişiklikler yapmıştı. Orkestrasına kornoları ve tübayı katmış, saksofonları vibratosuz üfletmeye başlamıştı. Netice olarak yepyeni bir grup tınısı elde etti, bundan nasıl yararlanacağı konusunda ise ancak bir yere kadar fikri vardı. Fakat Evans yapılması gerekeni tam olarak biliyordu. Baş aranjörü olduğu Thornhill orkestrasını etkin bir güç haline getirmekte gecikmedi. 1940'ların sonlarında topluluğun repertuarını öylesine genişletmişti ki bir yandan o yıllarda cazın en ileri şekli olan Bop türündeki *Charlie Parker* melodilerini öte yandan *Mussorgski*'nin *The Old Castle* adlı parçası gibi eserlerin son derece kişisel yorumlarını seslendirir olmuşlardı.

Evans kendini bulmağa başlamıştı. Parker'in temaları üzerine topluluk için hazırladığı çeşitlemelerdeki korkusuz hayal gücü, şekil ve doku açısından, ancak Ellington'ın o dönemdeki en seçkin yapıtlarında geçilebiliyordu. Zevkleri cazın çok ötelerine, ondokuzuncu yüzyıl Rus bestecilerine ve Fransız İzlenimcilerine kadar gidiyordu. Ünlü caz parçalarını kendine göre yeni baştan yazmaktan hiç çekinmediği gibi Mussorgski'nin parçası gibi müziklere de aynı yaklaşımı uyguladı. Evans bu basit piyano parçasını bambaşka ve gizemli bir dünyanın uçucu atmosferine taşımıştı. Evans'ın müziğinin en yeni örneklerinden birinde çalan soprano saksofoncu *Steve Lacy* "Bazen etrafımda her şey kaynamağa başladığında ayaklarımın yerden kesildiğini hissettim ve 1940'larda Thornhill orkestrasında çalan bir arkadaşımın bazı geceler dört bir yanından gelen seslerin sonucunda gözlerinin yaşardığını söylediğini anımsadım" diyor.

Thornhill'in topluluğunda eksikliği duyulan tek şey bestenin gerektirdiği diyaloğu sağlayacak olan doğaçlamaları yaratacak solistlerdi. Bu konuda yardımın gelmesi gecikmedi. Evans'ın Thornhill için yazdıkları yeni bir caz müzisyenleri neslinin önde gelen üyelerinin, özellikle *Miles Davis*'in dikkatini çekmişti. Başta Davis olmak üzere bazı müzisyenlerle beraberliği Thornhill enstrümantasyonunun küçültülmüş ve daha caz karakterli bir örneğinin kullanıldığı, artık klasikleşmiş bir plak kaydının gerçekleşmesiyle neticelendi. Bu kayıttan tipik bir örnek ağır ağır hareket eden ses grupları ve dokusundaki değişmelerle, bir de kulaklarımızda tınlayan hareketsiz bitişiyle *Moondreams* adlı parçadır.

Davis'le 1950'lerin sonuna doğru yeniden bir araya gelip birkaç unutulmaz albüm yaptılar. Bunlardan özellikle *Porgy and Bess*'in yeniden ele alınıp yazılmasının üzerinde duralım. Bu operanın aryalarının ve diğer bazı bölümlerinin trompet ve orkestra için minyatür konçertolar olarak uyarlanması göz yumulamayacak bir kısıtlama gibi gelebilir, fakat Evans bunun tam tersini kanıtlar. Kendi yazısı ile Davis'in doğaçlamaları arasındaki diyaloğun yanında bir de *Gershwin*'le bir diyaloğun varlığı fark edilir. Müzik öylesine akılcı bir şekilde yeni baştan bir düzene sokulmuştur ki yepyeni anlamlar, ilişkiler ve gerginliklerin ortaya çıktığı görülür.

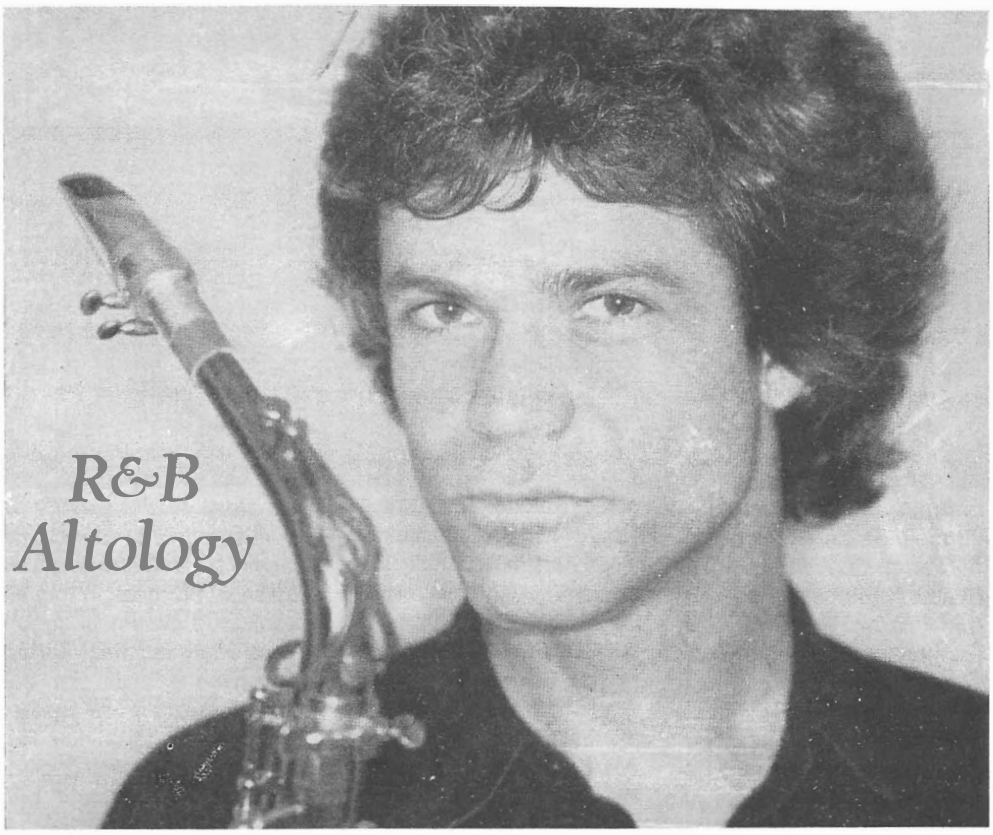
Evans'ın başlıca yaratısı ele aldığı müziği kendi yazısı ve solistlerinin doğaçlamalarıyla bir değişikliğe uğratmasıdır. Bu müziğin caz kökenli olup olmaması çoğunlukla önem taşımaz. Sonunda ortaya çıkacak olan kullandığı müziğin asıl bestecisinin değil kendisinindir. *Pulcinella*'nın *Pergolesi* değil de *Stravinsky*'nin olması gibi. Başka bir çarpıcı örnek ise yüzyılın başında *Cyrill Scott* tarafından yazılan ve kendi halinde minik bir piyano parçası olan *Lotus Land*'in gitarist *Kenny Burrell* ve caz orkestrası için uzun ve arayışlarla dolu, İspanya çağrışımlı bir ağıt şekline dönüşmesidir.

Gil Evans, Miles Davis'le

Kendisinin müziğini tanıyan ve yöntemlerini benimsemiş olan yeni bir müzisyenler nesli oluştukça, Evans daha az yazabilir, çalanlara daha çok boşluklar bırakabilir, bir parçanın seslendirilmesini o andaki duygularına göre şekillendirebilir oldu. Artık matematiksel simetri ve tekrarlamalardaki denge ile daha az alakalanır, bunların yerine doğadaki gizemli giriftliği yansıtmakla, özellikle doğanın benzerlikleri tekrarlamalara yeğlemesiyle ilgilenir olmuştu. *Barbara Song* adlı parçada *Wayne Shorter*'ın lirik tenor saksofon solosu anlatılması ve analizi gerçekleştirilemeyecek kadar karmaşık olan dokunun içinde olsa olsa bir çizgidir. Böyle bir müzik, pırıl pırıl değişken renklerin bitmez tükenmez karışımlar halinde görünüp yok oldukları, içerisinde çizgilerin kesiştikleri ve tekrar kesiştikleri, ek yerleri olmayan bir ağ gibidir.

Şimdilerde ise Evans'ın her yeni girişimi özellikleri açısından öncekilerine tam tamına benzemez. Çünkü Evans her defasında kendisine değişik amaçlar bulur. Gene de son zamanlardaki müziğiyle daha önce yaptıklarının ortak yönü yaratıcılıktır. Müzisyenlerinin birkaçının birden katkıda bulunmaları sonucu ortaya çıkan zenginlik derecesi neredeyse aşırıdır. Evans yazılı müzik ile doğaçlamayı öylesine iç içe getirmiştir ki, özellikle *Concorde* adlı parçadaki gibi çok sesli pes orkestra pasajlarında nerede yazının sona erip doğaçlamanın başladığı kestirilemez. Burada özgürlük ve disiplin arasında harika bir uzlaşma, başka bir deyimle caz ötesi, belki de müzik ötesi çağrışımlara yol açan bir denge görülür.

David Sanborn



GENE
KALBACHER

Çeviri:
Bülent NOMER

David Sanborn New York City'deki apartman dairesinde, sabahın geç vakitlerinde esnemesini güç bela bastırarak bana şöyle diyor: "Bu günlerde fena halde yıprandım, zira şu anda dört işi birden yapıyorum."

Yakışıklı esmer Sanborn yarı tatlı, ama erkeksi tonlu saksafonu, rapsodik ritm and bulues (RB) yürüyüşü ile kendini rock ve popun en kıdemlilerine sevdirdi, ama ne yazık ki şu günlerde dışardan gelen tekliflerle uğraşamayacak kadar kendi projeleriyle meşgul. "Ben zaten uzun zamandır dışardan iş almıyordum" diyor.

Bir saksafoncu olarak cazcı olduğunu devamlı inkâr etmesine karşın Sanborn, caz dünyasında önemli bir isme sahip. Canlı ve neseli solo albümleri caz listelerinin başında uzun süre kalıyor, hele caz festivallerinde bütün ülkede kapalı gişe çalıyor. Şu andaki radyo programları da rock radyosunun dar çeperlerini caza doğru genişletiyor. Tüm bunlara karşın o, yine kendisini RB'a adamış, kendine has tonuna rağmen, Hank Crawford'dan etkilendiğini yadsımayan ve Pal Batterfield Blues Band'a katılmadan evvel bluescu Albert King ve Little Milton'la birlikte "Teen Town" danslarını çalarken dişlerini törpületebilmiş biri. Pop kabartmalı James Taylor benzeri ve David Bowie harçlı ritmik yönüyle sahip olduğu ünü, 1981 "Voyeur" (En iyi RB enstrümantal performans, Grammy Ödülü sahibi) albümüyle değişmiş ve gittikçe artan bir hızla kendi özgünlüğünü yaratabilmiştir. Hele artık *Double Vison*'daki *Since Feel For You*'dan sonra Al Jareau gibi yıldız şarkıcılar da onun albümlerinde yer almak için can atar olmuştur.

Son aylarda Sanborn çerçevesini film müzikleri yapacak kadar genişletti. İtalyan yapımı *Stella Sulla Citto* (Stars Above The City) ve *Pyscho III* filmine parçalar yazmış, ama son yaptığı iş *Soul Man*'in müziği.

Not: Bu yazı *Down Beat* dergisinde yayınlanmıştır.

Gözlerini. kulaklarını yeni günün ışığına ve seslerine ayarlarken sanatçı hafif bir kahvaltı yapıyor ve artık "*Double Vison*" hakkında sorularımızı yanıtlamaya hazır.

G.K.- Ne zaman yeni bir plağınız çıksa siz bir diğerine hazırlanıyorsunuz. Bob James'le beraberliğiniz nasıl oluştu?

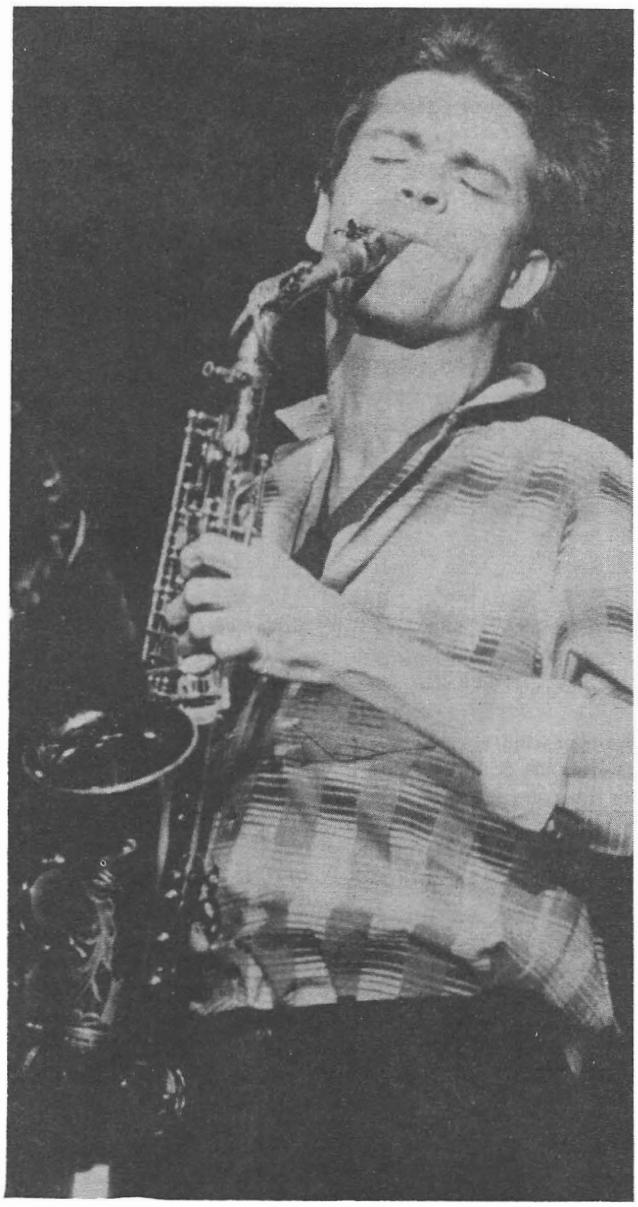
D. Sanborn- Onunla olan muhabbetimiz eski yıllara dayanır ve bu plak hakkında da konuşmuştuk. Hatta bir iki plağında da ona eşlik etmiştim, şu garip Multi-Track stüdyollarda. Aynı anda aynı yerde çalmadan kayıtlar yapmıştık. Onun değişik orkestral ses ve renkleri kullanabilme, düzenleme yeteneğine her zaman saygı duymuşumdur. Bob'un, parçaları kendine has bir işleyiş tarzı var. Ve de çok duyarlı bir eş...

G.K.- *Double Vison*'da yalnızca kendinize ait bir parçada ve yardımcılığını yaptığınız birçok parçaların yanında basçı Markus Miller'in süslemelerini sürekli olarak hissediyoruz. Miller özellikle iki parçada oldukça hakim. Sizce neden bu kadar değerli biri?

D. Sanborn- O iki parça da (Maputo ve More Than Friends) gerçekten güçlü parçalar. Bence Markus çok iyi yazıyor ve melodilerinde ince bir simetri var. Sanki İsviçre saati gibi tüm parçaları beberce çok iyi çalışıyor. Onun yazdıklarını çalmak hepimize zevk veriyor. Çünkü parçalarında duygusal bir yön ve melodik bir güç var.

G.K.- Bir önceki, seyirci önünde canlı kaydı yapılan "*Strait to The Heart*" albümünün prodüktörü Marcus **Miller'dı**, *Double Vison*'da ise Tommy Li Puma'yı seçmişsiniz. Kendiniz bile prodüktör olabilecekken neden onu istediniz?

D.Sanborn- Bob da ben de dışarıdan birine ihtiyaç duyduk. Bence birçok sanatçının da, geniş görüşlü, bütün bu işlere daha tarafsız bakabilecek ve yönetim işlerini yürütebilecek bir prodüktöre ihtiyacı vardır. Zaten bu iş bizim için çok külfetli olur. Bir kiside ya zaman, ya para, ya sabır, ya da hepsinden birer parça bulunmalı ki bu işi yapabilsin.



Caz her an evrim geçirmekte olan, belirli bir gelenekten gelmiş ve şimdi müziğin sınırlarını ve insanın hayal gücünü zorlayarak genişleyen bir sanat dalıdır. Caz insanları düşünmeye iter ve onlarla duygusal olarak entellektüel olarak, bir savaş halindedir. Çünkü önceden bilinemez ve hiç güvenilir değildir.

G.K.- *Backsreet* albümü piyasaya çıktıktan sonra bir grup (band) olma niteliğinin eksikliğinden yakınmıştınız. Bir de önceden kaydedilmiş drum machine üzerine kayıdın. önceden kaydedilmiş davul üzerine kayıttan daha zor olduğunu söylemiştiniz. Bu deneyim yeni plağınızda nasıl bir etki yaptı?

D. Sanborn: Doğrusunu söylemek gerekirse, bu albümü 10-15 yıl önce kullandığımız yollarla gerçekleştirdik. Yani, stüdyoya bir hafta kapanıp, bütün parçaları çaldık. Bazı boş yerleri Synthesizer'la doldurduk, orda burda birkaç düzenleme yaptık. Yine de müziğin ana temasını bozmadık. Drum machine kullanmadık, ve çok az üst üste kayıt yaptık. Bir parça için en fazla dört deneme yaptık. Bir parçada doğru sesi yakalamak, dengeyi sağlamak ve diğer parçalarla uyumunu kurmak biraz zaman alıyor doğrusu.

G.K.- Plağın son parcası. *You Don't Know Me*. havayı biraz doğum yeriniz St. Luis'e getiriyor. Ve biraz da hayran olduğunuz Ray Charles'a yaklaştırıyor.

D.Sanborn: O parçayı Ray Charles çalmıştı ama bestecileri aslen Eddy Arnold ve Cindy Walker'dır. Ben bu parçayı hep sevmişimdir. Fakat nedense bazıları onun için eski ve hafif bir parçadır der. Oysa biz zaten parçanın havasında, "karanlık sonrası ruh" (After dark mood) istiyorduk.

G.K.- *Double Vision*'ı bir kenara bırakacak olursak; bu haftada iki saatlik radyo programlarınızı, cazın ticari radyoya bir sızması olarak değerlendirmiyor musunuz?

D. Sanborn- Yaptığım prog-

ramlarda elimden geldiğince değişik türde çalışmalar yayınlamaya çalışıyorum. Bu, kabaca, cazı aslında caz amaçlı olmayan istasyonlara sokmaktır. İstasyonların çoğunluğu saf rock veya rock-merkezcil müzikler çalıyorlar. Benim yapmaya çalıştığım, bu radyo programcılarını ve yöneticilerini. insanların cazı ve diğerlerini dinlemek istediklerine inandırmak. Beni şaşırtan da aldığımız yanıtın çok olumlu olması. Mesela 40 istasyonla yola çıktık, birikiki ay içinde 92'ye kadar çıktık.

Bizim yapmaya çalıştığımız şey, biraz *Bilboard* caz listelerinden biraz da tarihsel bir perspektif içinde eski parçalardan örnekler sergilemek. Bazen söyleşiler de yapıyoruz. Wayne Shorter, Dizzy Gillispie, Chick Corea ve John Scofield bunlardan bazıları. Söyleşilerin bazılarını bizzat ben yapıyorum. Amacım şovumun sınırlarını genişletmek. Cazın geleneksel yönlerini yansıtmak istiyorum. Özellikle ("bebop"). Miles Davis gibi eskileri. John Coltraine, Sonny Stitt gibi müzisyenleri işlemeye çalışıyorum. Yani demek istediğimiz şu: Bu eski müzik, şu yeni müzik, ama ikisi de iyi müzik.

G.K.- Belki de Sting ve Sade'nin cazla popu kaynaştırmadaki başarılarının etkisiyle, caz ve rock arasındaki sınırların iyice daraldığını söyleyebilir misiniz?

D. Sanborn- Bu kaynaştırma olayının iyi ve kötü yanlarının olduğu tartışma götürmez. Buna karşı olanlar şöyle diyebilirler: Aradaki farkı bulanıklaştırdığımızda, Amerika'nın kendine özgü tek gerçek sanatını (cazı) ve ruhunu yavanlaştırmış oluruz. Bu tip insanlar için böyle bir şey cazın gerçek doğasını, anlamını alıp götürmektir. Zira onlar için caz, akustik bir gerçekliktir. Fakat ben bir müzisyen olarak böyle düşünmüyorum. Her şeyden önce ben kendimi hiçbir zaman caz müzisyeni olarak görmedim, ne toplum önünde, ne de kendi özel yaşantımda.

G.K.- Ama kendinizi de kabul ediyorsunuz ki, akıcı bir "bebop" yorumcusu olmasanız bile, müziğiniz oldukça fazla oranda doğaçlama, caz kalıpları ve swing içeriyor. Bunlar da cazın temel elemanlarıdır.

D. Sanborn- Doğru ama ben yine de kendimi caz geleneğiyle aynı doğrultuda görmüyorum. Ben Blues gruplarında ve *ritm and blues* müziğiyle bu işe başladım. İşte bu benim asıl müzik temelimdir.

G.K.- Tamam işte. blues da cazın temel öğesidir.

D. Sanborn- O da doğru. Ama çoğu *çaldıklarım* ya blues tabanlı, ya ritm and blues ya da saf rock and roll'dur. Caz tecrübelerim oldukça seyrektir ve çoğu da Gil Evans'la olan çalışmalarımdır. Aslında ben kendimi cazdan da tamamen uzaklaştırmıyorum. Yalnızca kendi hakkımdaki düşüncelerimi netleştirmeye çalışıyorum. Bakın ben ne kendimi ne de müziğimi yanlış tanımlamak istemem. *"The Jazz Show"* isimli bir radyo programı yapmış olmam nazik bir durum ve neler sunabileceğim oldukça sınırlı. Ben bu sınırları aşarak geniş bir alana yayılmak istiyorum.

G.K.- Yine şu kaynaşma olayına dönecek olursak; bu blues veya jazz-rock müziği, açık düşünceli rock dinleyicilerini, rock'a şekil veren cazın kökenlerini araştırmaya itecektir. Örneğin, '70'li yılların başında, "Return to Forever", "Mavishnu Orkestrası"nın maceracı hayranları, bu grupların geçmişlerini ve bugüne etkilerini derinlemesine incelediler. Dolayısıyla Charlie Parker ve Miles Davis hakkında da bilgi sahibi olmuş oldular.

D.Sanborn- Bunlar benim de inandığım düşünceler ve bende de çeşnili bir zevk var. Örneğin, opera, rock and roll. bebop, ortadoğu müziği. rönesans müziği, İrlanda halk müziği, Endonezya müziği hep benim dinlediğim müziklerdir. Her müzik türü hakkındaki bilgilerimi başka bir müziği dinleyerek edinmişimdir.

G.K.- Eric Clapton'ın *Crossroads*'unu takip eden Cream hayranları Robert Johnson'ın Blues'unu öğrendiler.

D. Sanborn- Birçok insan da Blues'a İngiliz rock toplulukları ve Blues hayranı olan Rolling Stones yoluyla ulaşmışlardır. Öte yandan düşünüyorum da, elektronik aletler de bir gerçekliktir ve kolay kolay da yok olmayacaklardır. Her şeyden önce onların varlığı yadsınamaz ve bize açtıkları yolu kullanmamakta çok saçmadır.

Her ne kadar cazı tanımlamak için gerekli ve yeterli bir nitelik bulamasakta da şunu diyebiliriz sanırım: Caz her an evrim geçirmekte olan, belirli bir gelenekten gelmiş ve şimdi müziğin sınırlarını ve insanın hayal gücünü zorlayarak genişleyen bir sanat dalıdır. Caz insanları düşünmeye iter ve onlarla duygusal olarak, ruhsal olarak ve entelektüel olarak bir savaş halindedir.

G.K.- Evet, bütün dinleyicilerle savaş halindedir çünkü, müziği çalanlarla mücadele etmektedir.

D. Sanborn- Çok doğru. Çünkü o önceden bilinemez ve hiç güvenilir değildir.

David Sanborn'un kullandığı aletler:

D. Sanborn geçenlerde altın kaplama Yamaha Alto-Sax'dan Selmer Mark VI. 1950 ortaları, 147000 serili Alto-Sax'a geçti. "Bende iki tane daha Yamaha ve birkaç tane de Selmer alto var" diyor ve ekliyor: "Bugünlerde ihtiyacımı Selmer çok iyi karşılıyor, bence eski ve iyi bir Selmer gibisi yoktur. Ama Yamaha daha dayanıklı." Sanborn hâlâ La Voz, Hemke Medium-Hart Reed Dukoff # 8 azlığı kullanmayı sürdürüyor.

Pazartesi Akşamları
Saat 20.00 - 23.00 arası

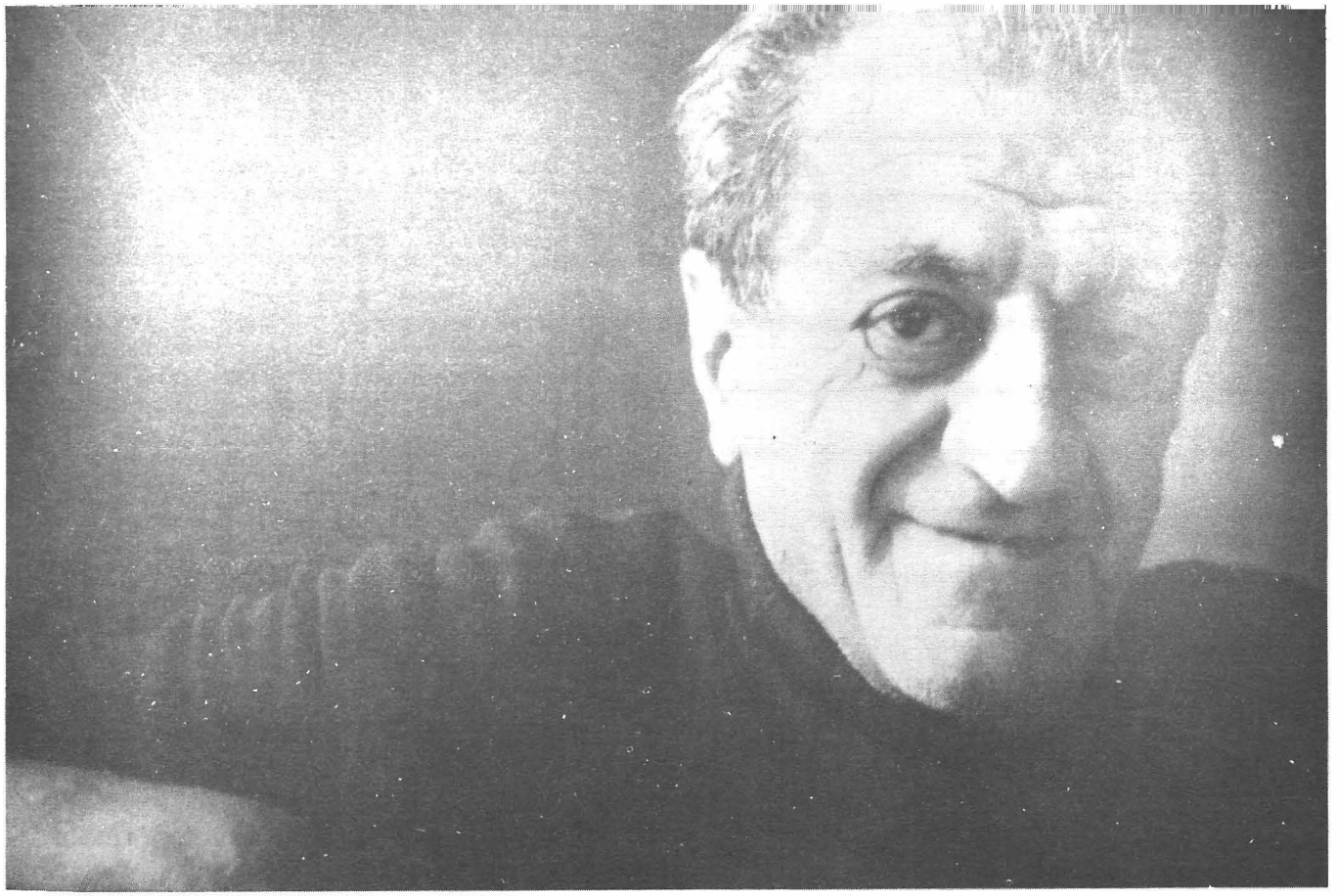
EMİN FINDIKOĞLU ÜÇLÜSÜ

(Hakan Beşer, Selim Selçuk)

ve

SUNNY

Mayıs'tan itibaren pazar hariç hergün
Tel: 168 66 60 - 61



Fotoğraf: HÜSNÜ ATASOY

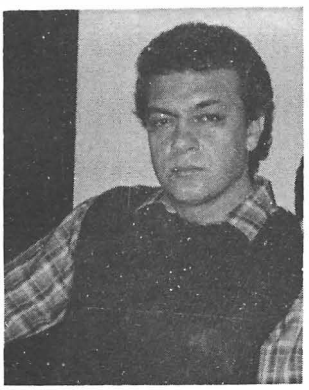
Unutulmuş bir cazcı: HRANT LUSİKYAN

CEZMİ ERSÖZ

Fotoğrafını gördüğümüz kısı güzel ülkemizin ilk caz klarnetçilerinden Hrant Lusikyan'dır. Kendisi aynı zamanda İstanbul'un en seçkin müzikhollerinde yıllarca trompet ve saksafon da çalmıştır. Şimdiyse Kazlıçeşme Ermeni Hastanesi'nin Huzurevi'nde yaşıyor; unutulmuş, yorgun ve yoksul... Onu Huzurevi'nde bulmamı sağlayan Feridun Altındağ'ın oğlu Sami Altındağ'dır. Feridun Altınday'da mı kim? Nasıl tanımazsınız? Türkiye'ye caz müziğini ilk getirenlerden... 1910 doğumlu. Avrupa ve Amerika'dan gelen orkestralarla çalışmış caz bateristimizdir. Türk cazına en büyük hizmeti Süheyl Denizci ve İsmet Sıral gibi ünlü cazcıların orkestra kurmalarına önayak olmuş, ülkemizde ulusal cazın gelişmesine katkıda bulunmuş... Yoo üzmeyin kendiniz; bilmiyor olabilirsiniz, hem müzik eleştirmenleri bile tanımıyor bu kişiler;... Böyle o kadar çok unutulan müzisyenler var ki, ben söz açılmışken güzel ülkemizin müzik kaynaklarını araştıran arkadaşlarıma sembolik bir jest yapayım dedim yalnızca... Sonuçta bazı kişiler müzik adına çok olmaya başlamış ve gerçek müzisyenlerimiz "hiç edilmişler" gibi geliyor bana. Evet, bu çirkin körebe bitsin ve derginiz karanlıkları aydınlatsın.

Fotoğraf: HÜSNÜ ATASOY

Caz üstüne, şurdan burdan



TARIK ÖCAL

1945 yılında İstanbul'da doğdu. 1953'te mandolinle başladı müziğe. 1959'da ilk gitar dersini aldı. 1965'te Alpay'ın ünlü dörtlüsünün gitarcısıydı. Aynı zamanda tiyatro ile de uğraşıyordu. 1967'de AST da profesyonel tiyatrocu ve aynı tiyatronun, müzik yönetmeni ve bestecisiydi. AST grevinden sonra, Esin Afşar ve Erol Pekcan'la çalıştı. Esin Afşar'la birlikte, Türkiye ve Fransa ve İtalya'da birçok konserler verdi. Esin Afşar ve Erol Pekcan'la plak ve kasetleri var. TV ve sinema film müzikleri besteledi. 1985'te "Bir Avuç Cennet" filminin müziğiyle Antalya Film Festivali'nde Altın Portakal kazandı. Tüm enstrümanları kendisinin çaldığı ve söylediği "Gitaralaturka" ve "Yayla Çiçeği" adlı iki kaseti var. Bilgesu Erenus'u Şarkılarımız adlı kasetinde eslik etti ve kasete adını veren şarkıyı besteledi.

Cüneyt Sermet — Bugün 62 yaşında olan Sermet, Robert Koleji mezunu olup, Türk cazının en büyük temel taşlarından bırıdır. Pek çok müzisyen yetiştirmiş. TRT'de çok önemli caz programları yapmıştır. Yazdığı bir caz kitabı, bir ABD yayınevi tarafından satın alınmıştır. Ünlü piyanistimiz Hüseyin Sermet'in babası ve perde arkasındaki, esas hocası olan bu değerli müzik adamı, yaşamını 1968'den bu yana Paris'te sürdürmektedir. Kendisi şu anda birkaç Fransız plak firmasının, hem klasik, hem caz müziği dallarında, müzik danışmanlığı yapmaktadır.

Tarık ÖCAL— Sn Sermet, aktif müzisyenliği neden bıraktığınızı sorabilir mıyım?

Cüneyt SERMET— 1954'te İsmet Sıral'la birlikte çalışıyordum. Ancak o sene evlendim ve kontrbas bıraktım.

— Kendi kendinizi emekli ettiniz yani. Peki sonra. Müşavir mi oldunuz?

— Öyle denebilir. Orkestranın provalarına gidip yönetmenlik yapıyordum. Zaten kuruluşundan beri orkestrayı ben çalıştırıyordum.

— Sizin bu eğitmen tavrınızı, ben, kendi gençliğimden de hatırlarım. 1965'lerde Ankara İl Radyosu'nda caz programlarınız vardı.

— Evet 1965'ten '68'e kadar. İzahlı Caz Programı.

— Biz bu programları heyecanla beklerdik. Onlar bizim için radyodan yayınlanan birer caz dersiydi. Bu parçayı anons eder, sonra da "Sekizinci mezürdeki artık beşli akora dikkatinizi çekerim" gibi bir laf ederdiniz. Biz de radyo başında, mezür sayıp artık beşli akoru dört kulak beklerdik.

— Doğru, doğru. O "Dikkatinizi çekerim" laf benimdir. Çok kullanırım.

— Müzisyenlik yaptığınız yıllarda, Amerika ve Avrupa'daki gelişmeleri takip edip bu değişiklikleri kendi icralarınıza uygulayabiliyor muydunuz?

— Elbette. Aynı şekilde, aynı kafayla çalışıyorduk, ama, aramızda uçurumlar vardı. O ayrı mesele.

— Hayır. İcraat kalitesi açısından sormuyorum. Dünyada caz sanatında neler olup bitiyor, haberiniz oluyor muydu?

— Evet oluyordu ve olup biteni aynen tatbik etmeye çalışıyorduk. Hatta ben, kontrbasçı olarak, bazı yenilikleri, Scott La Faro'dan daha önce düşündüm. Ama ne yazık ki onun etsanevi tekniği bende yok.

— Türk Cazı gelişimini dışardaki değişimleri izleyerek sürdürdü diyebilir miyiz?

— Evet, kulaklarımız açık olarak Avrupa ve Amerika'yı takip ettik. Ancak şunu belirtmek gerek. Amerikan cazında birtakım büyük cazcılar, kendi kuvvetli kişiliklerinden dolayı, oldukları yerde kaldılar. Mesela, Benny Goodman, Swing devridir. Count Basie ise aşağı yukarı, başından ölünceye kadar bir stili devam ettirmiştir. Artie Shaw da bir zamanlar ilahiydi ama o da büyük bir değişim göstermedi. Fakat, buna karşılık, mesela Coleman Hawkins, 1930'larda Fletcher Henderson, Benny Carter orkestralarında başlayan bu adam, 1960'ların ortasında Sonny Rollins'e kök söktürüyordu.

— Miles Davis'in de girmediği kalıp kalmadı.

— Miles Davis, tüccar bir adamdır. Onun 1960'tan sonra pili bitti.

— Ama, pili bitti dediğiniz yıllarda belki henüz doğmamış olan birçok müzisyen ve eleştirmen, bu adamı bir ilah

olarak görüyorlar.

— Bakın. Ben Miles'ı en son Cote D'azzure da dinledim. Bugun, yarım saat Miles Davis calın bana, her şeyi itiraf ederim. Baska işkenceye gerek yok.

— Ama, Miles Davis, Cool devrinde, Charlie Parker, Dizzy Gillespie lerle beraber yıllarca cazı sırtında taşıdı.

— Elbette. Miles, büyük müzisyen aslında. Caza çok büyük katkılarda bulundu. Ama, Miles bir ilahtır filan diyorsanız, değildir. Birçok büyüğün arasından, o da bir tanesidir. Ne yazık ki, bir Colleman Hawkins, bir Charlie Parker gibi, devamlı müzige hürmet ederek ömrünü sürdürmedi. Ömrünü şarlatanlığa dayanarak sürdürüyor ki, bu, geçmişte yaptığı büyük işlere de gölge düşürüyor. Ama, Miles'in 1945'ten, 1960'a kadar yaptıklarını da inkâr edemeyiz. Korkunç özellikler üretmiştir.

— Peki, diyelim ki adam onca sene caldıktan sonra, bir doygunluğa erişti, yeni bir seyler yaratmak, yeni bir sound elde etmek istiyor. Ancak sonuç size gore bir zirva oluyor. Caza bunca emeği geçmiş bir kişiye bu hakkı tanımıyor musunuz?

— Bakın, Miles tuhaf bir adam. Yani karakter itibarıyle iyi bir adam değil. Fransızların bir lafı vardır. "Benden sonra kıyamet" diye. Miles işte budur. Hiçbir zaman dinleyicisine hürmet etmez. Kendini bir ilah olarak görür. Bir o vardır, baska hıç kimse yoktur. Bizim cazcıların aksine, Amerikalı cazcılar birbirlerinin aleyhinde konuşmazlar pek. Ama, Miles'in diğer büyük cazcılar hakkında söylediklerini bir duysanız, inanılır seyler değildir. Doğuşçu agresif, küfürbaz bir adamdır. Onun iyi plaklarını dinleyip, öte yanına aldırmamak lazımdır.

— Sizin lafını esirgemeyen bir eleştirmen olduğunuz herkesçe biliniyor. Oscar Peterson'la da bir olayınız varmış. Rica etsem anlatır mısınız?

Oscar Peterson

Miles Davis

— Oscar Peterson'u Cote D'azure de dinlemeye gıttım. Yanında Sam Jones gibi bir basci ve davulcu da Boby Durham vardı. Ikısi de büyük müzisyenlerdir. Ancak, Oscar Peterson da karakter itibarıyle son derce egoist bir adamdır. Bir langırtı kopar gıder piyanosunda. Yanında birisi var mı, ona eslik mi ediliyor, kendi fikirleri bitiyor mu, bitmiyor mu, hiç aldırış etmez. O cayırtı devam eder. Bu yuzden de ha babam kendini tekrar eder durur. Tam davulcu soloya cıkacak, bırakmaz, basci bir seyler yapmak ister, bastırır. Her neyse, ben, konserden sonra kulise gıttim. Basci ve davulcuyu tebrik etmeye, bu cıktı karşıma. "Sen değil" dedim. "Senin gevezelikten başka bir şey yaptığın yok. Ben, sana eslik eden ıkı büyuk müzisyeni tebrik etmeye geldim." Ben bunu der demez o çok bozuldu ama, basci ve davulcunun yuzunde nasıl güller açtı görecektiniz. Aynı şey bu sene, basci Niels Pedersen'le de oldu. Oscar Peterson'la konserlerinden sonra, bu gelmis gecmis en büyük basciyı kutlamaya gıttim. "Ver" dedim. "O, munteşem ellerini bir sıkayım, bir goreyim nasıl şeydir bu eller." "Ancak seni dinlemek için yanındaki o Oscar Peterson'a katlanmak zorunda kaldım, hıç sevmiyorum bu adamı." "Sen bana sor onu" dedi. "Ben, senden cok nefret ediyorum bu adamdan."

— Ama genç cazcılar, adamın notaya alınmış sololarını, sırf teknik aşkına mezur, mezur ezberliyorlar.

— Zararı yok, bu da geçer insallah. Ayrıca kım olursa olsun, ben taklide karşıyım. Insan kendi kişiliğini bulmalı.

— Demin bahsettiğiniz, yanındakilere aldırış etmeden çalma hastalığı, Amerika'da olsun, Türkiye'de olsun bir haylı yayıldı. Bir nevi caz AIDS'i haline geldi ne diyorsunuz?

— Çok haklısınız. Nedenine gelince. Eski cazcıların yüzde doksan dokuzu, büyük orkestra dediğimiz, o muhtesem ekollerde yetişirlerdi. Bir Duke Ellington orkestrasında, disiplinsizlik yüzünden yapılan bir hata, o muzisyenin isinden atılmasına neden olurdu. Bu ciddiyet muzisyenleri nasıl bir beraberliğe ve birbirlerini dinlemeye yöneltir düşunebiliyor musunuz?

— Tek kanallı stüdyolarda, ortaya sallandırılan bir tek mikrofonla yapılan kayıtlardaki beraberlik ve dengeyi dinleyince, her şey anlaşılıyor zaten.

— O zaman Mercury studyolarında kaydedilmiş eski plakları bir bulup dinleyin bakalım. Bugun o kadar dengeli bir kayıt bulabiliyor musunuz. Neden? Herkesin gozu notasında ama kulağı yanındakinde.

— Evet, simdi mantık bu: Al eline sazını cal kafanca cazını. Nasıl olsa otuz altı kanallı masada tonmayster ner sevi dengeliyor.

— Masa basında caz mı olurmus? Çalmak icin once dinlemeyi öğrenceksin. Sen kımseyi dinlemezsen, kımse de seni dinlemez.

— Sagolun Sn. Sermet, kulağınız iyi müzikten mahrum kalmasın.

Charlie Byrd

YAŞAR AKŞAHİN

Samba ve Latın cazın en büyük uzmanlarından biri olan Charlie Bryd. 1925 yılında Virginia'da (ABD) doğdu. Küçük yaslarda gitar çalmaya başladı ve gıtarı kendi kendine öğrendi.

Önceleri gitarda belirli bir ihtisaslaşması yoktu. Daha sonraları Charlie Christian'ı ve Django Reihnard'ı dinledi. Özellikle Reinhard'ı inceledikten sonra caz müziğine yöneldi. 1950'li yılların sonuna kadar caz müziği yaptı. Andres Segovia ile tanışması onu klasik gitara yöneltti. Segovia, ona klasik gitar hakkında birçok sey öğretti.

Byrd klasik müzik bilgisini belirli bir oranda yoğunlastırdıktan sonra Flamenco müziğine ilgi duydu. Bu ilgi onu Latın ve Bossa Nova müziğine yöneltecekti sonraları...

1959'da Woody Herman'la birleşti ve onun üçlüsünde gıtar çalmaya baslad

1960'da yılında kesin olarak Latın müziğine yöneldi önemli Bossa Nova parcalarını yorumlamaya başladı ve bu parçalara büyük bır sevgi beslediğinden çok kısa sürede büyük bir repertuar edindi.

1961 yılında kendisi gibi Samba Caz'a gönül veren Tenor saksafoncu Stan Getz ile bu türde bir albüm hazırlamayı planladılar. Çok kısa bir çalısmadan sonra yanlarına Gene Byrd (kontrbas) ve Bill Reichenbach'ı (Davul) alarak stüdyoya gırdiler

Samba caz türünün en ıyi albümlerinden biri olan "JAZZ SAMBA"yı kaydettiler. Albümün ilk parçası Antonio Carlos Jobım'ın unlü bestesi 'Desafınado'dur Parça Gene'nin samba bası ile başlar ve devreye Getz'ın sıcak saksafonu girerek melodıyi yorumlamaya koyulur. Davul ise Latın ritmindedir.

Az sonra Charlıe Byrd'in akustik gitarı soloya gecer. Tüm elemanların birlikte çalmasından sonra Bill Davuluyla sanbanın ritmlerini tadını çıkara çıkara çalar. Getz'in sıcak üfleyişleriyle parça sürer.

İkinci parça "Samba Dees Dans" daha hızlı bir Bossa Nova'dır. Ancak ekip bunu caza yakın yorumlar.

Üçüncü parça "O Pato" tam anlamıyla karakteristik bır latin müziğidir. Burada Byrd gıtarına bir incelik yükler. armonileri. büyük bir rahatlıkla ardarda sıralar.

Dördüncü parça olan "Samba Triste" ise Byrd"in latın rıtmleriyle başlayıp, Getz'ın yumuşak üfleyişlerle sürdürdüğü çok romantik bir parcadır.

Beşinci parça "Samba De Uma Nota SO" da ise ritm davul Latin vuruşlarını sıralarken, Getz, aynı türde ritmi çalar, parçanın ortalarında Byrd'in gitarı ve kontrbas girer. Byrd'in soloları ile parça sürer.

Altıncı parça "E Luxo So" de yine Latin tarzda hızlı tempolu ve çok keyifli bir parçadır.

Yedinci ve son parça olan "Baja" ise kontrbas ve davul ile başlar ardından Getz'in saksafonu melodiyi alır, gitar da sololarıyla eşlik eder. Getz'in ve Byrd'in ardarda yaptıkları nefis sololarla parça sona erer.

Gerçekten de albüm için biz de büyük bir samba caz klasiği diyebiliriz. 25 sene önce hazırlanmasına rağmen hâlâ satılan ve büyük bir keyifle dinlenen enfes bir albüm.

Bu albümün hazırlanmasının ardından aynı yıl 23 Kasım'da yanına Barry Harris (piyano), Keter Betts (BAS), Buddy Deppenschmit'i (davul) alarak New York stüdyolarına girer ve bir caz dörtlüsü olarak tipik caz müziği kaydı yaparlar.

Aleksander's Ragtime Band (İrving Berlin), Jorda (Duke Jordan) That old Devil Colled Love (Fisher, Roberts) ve Zingi Went the strings of My heart (James F.Hanley) adlı caz bestelerini yorumlarlar, Byrd burada elektronik gitar çalar.

Bir gün sonra ise piyanist hariç üçlü olarak tekrar stüdyoya girerler Charlie Byrd'in elinde "De Angelico" akustik gitar vardır bu kez.

Polonaise Pour Pietro, Ballad in B Minör ve Scherzo For An old Shoe adlı Charlie Byrd'in, Latin türünde bestelediği üç parçasını çalarlar.

Sonuçta "Blues Sonata" adlı albüm oluşur. Albüm Charlie Byrd'in kesin olarak klasik cazdan uzaklaşmasının noktasıdır. Ve bu nedenle bir yüzü klasik caz türü, diğer yüzü ise Latin müziğidir.

1962 Mayıs'ında Gene Byrd, (gıtar-bas) Keter Betts (bas), Bill Reichenbach' (Davul) tan oluşan dörtlüsüyle Newyork stüdyolarında en iyi solo albümü olan "Latin impressions"u hazırlar. Albüm Byrd'in unutulmayacak soloları ve Latin akorları ile süslü 12 parçadan oluşmuştur.

Charlie Byrd daha sonraki yıllarda da müziğini aynı doğrultuda, ama yenilikçiliğe açık olarak sürdürmektedir.

İlerlemiş yaşına rağmen hâlâ formdan düşmediğini son olarak yine kendisi gibi gitarın iki babası Barney Kessel ve Herb Ellis ile 1983 yılında birlikte doldurdukları "GREAT GUİTARS" albümünde görmekteyiz. 10 parçadan oluşan albümde üç büyük gitarcı da nefis bir müzik zıyafeti veriyorlar. Ve gerçek müzik adamlarının şarap gibi, zaman geçtikçe değerlerinin arttığını ve tadlarının daha da artacağını bize ispat ediyorlar.

CHARLİE BYRD'İN SEÇME ALBÜMLERİ

— Jazz SAMBA (Stan Getz ile)
— Blues Sonata
— Latin impressions.
— Once More: Charlie Byrd's Bossa Nova.
— Charlie Byrd At The Village Vanguard.
— The Guitar Artistry of Charlie Byrd.
— Triste.
— Mr.Guitar.
— Bryd in the Wind.
— Charlie Byrd The Touch of Gold.
— Travellin Man.
— Brazilian Byrd.
— Guitar-Guitar (Herb Ellis ile)
— Great Guitars (Barney Kessel ve Herb Ellis ile)

gitar KÖŞESİ

İyi bir gitar

REŞAT TOPALOĞLU

Hassas bir gitarda aranan ilk temel özellikler simetrik ve estetik güzelliği, kaliteli malzeme kullanılması ve çok iyi bir işçiliktir. Hassas bir gitar yapımında gül, ladin, maun ve plesenk gibi ağaç türleri başta gelen malzemelerdir. Bu ön bilgilerden sonra bir gitar almaya karar verdiğiniz takdirde, gitarın görünüşünün sizi yanıltmaması için şunlara dikkat etmelisiniz:

Öncelikle gitarın cilasını kontrol edin, ciladaki renk tonu düşüşü size çok şeyler söyler. İkinci kontrolü gitar ses deliğini parmaklarınızla kör yordamı kontrol ediniz. Elinize takılan pürtükler size işçilikte acemi davranıldığını gösterecektir. İyi bir gitarda ses deliği pürüssüz ve çok düzgündür.

Gitarda sap (Klavye) gitarın can damarıdır, sapta en ufak bir hataya yer yoktur. iyi bir gitar sapı parmakların çok rahat hareket etmesi açısından fazla kalın olmamalıdır.

KOMA: Gitarda koma (saptaki içe veya dışa doğru istenmeyen kavis) olduğunu anlamak için birinci perdeden başlamak üzere onikinci perdeye kadar ince mi telindeki tüm seslere bakılır. Eğer sesler cızırtısız, tatlı bir tonda çıkıyorsa gitarda dışa doğru koma yok demektir. Diğer kontrol ise, ilk perdedeki mi teline basılır, diğer elinizle en son perdedeki aynı tele basılır. Gözünüzle yaptığınız kontrolde mi teli, bütün perde demirlerine dengeli bir şekilde değiyorsa içe kavis yok demektir.

Belirtmekte yarar var, bu kontrol elden düsme gitarlar için geçerlidir, yeni, sıfır bır gıtarda koma olmaz. Teller gitarın kalbidir, bu nedenle tellerin en kaliteli ve en pahalı olanını tercih ediniz, unutmayınız ki gıtarda sesleri teller üretir. Ayrıca piyasada satılan yeni veya eski gitarlarda kaliteli tel kullanılmaz. Bu nedenle aldığınız gitarın tellerini çıkarıp yerine ıyi bir takım tel takarsanız hem gitarın ömrünü uzatır, hem de iyi bir ses tonu yakalarsınız.

Sigorta çağdaş bir ihtiyaçtır.

Şark Sigorta T.A.Ş.
Büyükdere Cad. 145, Kat: 3-4
Zincirlikuyu 80507-İstanbul

Telefon
174 89 80/15 Hat

Telefaks
172 61 48

Teleks
26489 Sako Tr - 26774 Soco Tr

Telgraf
Şarksigor

ŞARK SİGORTA
"1923'ten beri"

Caz duygusu

KÜRŞAT BAŞAR

1963'te İstanbul'da doğdu. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü mezunu olan Baser halen aynı fakültede yüksek lisans yapmaktadır. Ayrıca 1981'den bu yana Gösteri'de yazıyor, 1986'dan bu yana... TRT III'te "Caz Duygusu" programını hazırlıyor.

Yazı, kimi zaman sevimli, hos günlerimizi hatırlatan, kimi zaman alayla, dudak bükmeyle baktığımız o eski romanlardaki gibi. "yağmurlu bir yaz akşamıydı" diye başlıyor.

Yağmurlu bir yaz aksamıydı.

Yine eski siyah-beyaz gangster filmlerinin girişlerini hatırlatan biçimde devam ediyor.

Ayak seslerimiz karanlık, parke taşı sokaklarda yankılanıyor, bu saatte, kentin bu alt kültür caddelerinde, ara sokaklarında kendimizi yalnız ve korunmasız hissediyoruz. Kırmızı, mavi, yeşil ışıklar yanıp sönüyor, karanlık, yağmurla ıslanmış, yıpranmış sokaklarda, kişiye nerede olduğunu, nerede yaşadığını unutturan tuhaf çağrışımlar getiriyor. Yasamaya pek alışık olmadığımız, filmlerden, birkaç kitaptan, bir yerlerden duyulmuş kayıtlardan kaynaklanan gece öykülerinin çağrışımları...

Kapısında, eskimiş, kirli bir üniformayla bekleyen iri yarı adamların arasından birkaç kat aşağıya, loş, yine kırmızı, mavi, yeşil boğulmuş ışıkların gölgeli bir aydınlık verdiği, masalar ve yere yakın sandalyelerle dolu küçük bir salona giriyoruz.

Bizden baska kimse yok, yalnızca garsonlar.

Birer sigara yakıyoruz, orkestranın yanındaki masaların birine oturuyoruz. Az sonra ışığa gözümüz alışıyor, barı ve uzak köşeleri oralara gizlenmiş masaları seçebiliyoruz. Burada ne çok garson var!

Az sonra bir yerlerden kadınlar çıkmaya baslıyor, oldukca sısrrıan, kendilerine en az yakısabilecek dekolte giysileri içinde kımsenın seyretmek istemeyeceği, belki hiç oynanmayacak bir oyunun bıkkın provasında gibi yüzleri asık, aniamsız kankanalarla sasırtan kadınlar... Cok cok sıgara ıcıyorlar, garsonlarla konusuyorlar, bazısı barda oturuyor, bazısı dolaşıyor ve hep baskaları gelıyor ve sanki bu garson ve kadın kalabalığı hıc durmadan artacak sanıyoruz.

Saat tam on bırde müzik baslayacak.

Orkestra az önce bu dekora yakısan parlak kırmızı gömlekleri ve bol paçalı mavi pantolonlarıyla yerini alan tanıdık müzikçilerden oluşuyor. Bır trompet, bir tenor, bir klavye ve davul.

Arkamızdaki masalardan birbirlerine çocuklarının yaramazlığını anlatan kadınları duyuyoruz, köşede birkaç garson bağırarak dün oynanan maçı tartışıyorlar.

Orkestradakiler önlerine buradan göremediğimiz partisyonları koydular, birbirleriyle giriş için anlastılar ve davulcunun vuruşlarını bekliyorlar.

Burada, Tünel'deki bir pavyonda, bir sürü kadının ve garsonun bağırarak birbirlerine bır sey anlattıkları bu yerde ansızın müzik baslıyor.

Bu, sanki yalnızca bır şaka.

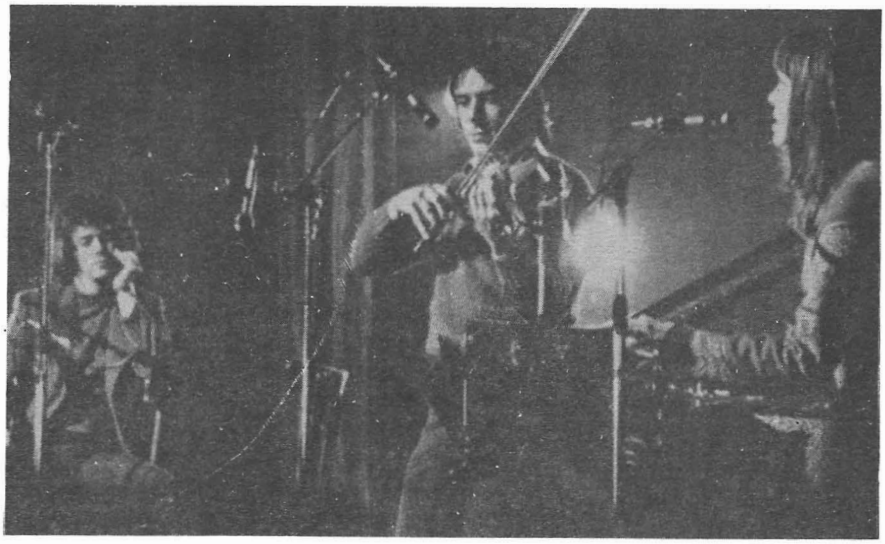
Kadınların, garsonların, bu tuhaf ısıkların, dekorun içinde, konuşmaların, sözcüklerin sıralanışının yaratılmaya calısılan o ığreti gızemi, o yapay büyüyü yok ettiği, sıradanlastırdığı bu yerde ansızın bır caz parçası duyuluyor. Birden bütün kayıtlar sacmalasıyor, bütün bu alısık olmadığımız görüntüler karışıyor, kadınların ve garsonların sözcukleri sınıdı anlasılmaz bır uğultuya dönüsüyor ve sürdumlı bir trompetın acı sesini duyuyoruz.

Iste, nerede olursa olsun bır anda yasamımıza giriveren, bır sesle bır müzik cümlesiyle ansızın geçmişe, çok eskı günlere götüren, yüzyıllar ötesinden bugüne bir sözcüğü taşıyan, bedeni bilinmez bir hüzünle her şeyi burruklastıran, ansızın acı duymamızı sağlayan *cazın duygusu* buydu.

O zaman kadınla erkek, buralara, böyle yerlere pek alışık olmayan onlara da pek alışık olunmayan bu ikili birbirlerinden uzaklaşacaklar, yaşamlarında yeni bır sorgulama başlayacak, kendilerini, geçmislerini, coğrafyalarını düşünmeye başlayacaklar, ne zamandır bunları unutmuşlardı.

Yazı yine karanlık parke taşı sokaklarda birkaç sarhoşun sallanarak bir polis arabasının mavi ışığını duvarlara çarparak geçtiği, o tükenmiş kentin sokaklarında duyulan ayak sesleriyle bitiyor.

Rock'taki sanatsal doruk: Senfonik Rock



The Velvet Underground

ERKAN PEKERKAN

Bugün kamyon sesine benzer bir gitar akoruyla müzik yapmak insanları coşturup ona buna karşı çıkmaya teşvik etmek, bir yerde rock felsefesini vermektir ama rock'taki estetik duyguları yoketmek, daha da ileri giderek rock kültürünü unutmak, unutturmaktır.

Müzik bütün sanatsal faaliyetler içinde hayatımızda en fazla yer tutanıdır. Kimi müzik salonlarında, kimi evinde, kimi gazinolarda, kimi sokakta ama herkes iyi veya kötü müzik dinler. Buna karşın kaçımız dinlediğimiz eserin akımını, nasıl ortaya çıktığını, içindeki estetik duyguları, vermeye çalıştığı mesajı anlar ve yorumlar? İşte senfonik rock da bu tür bir talihsizliğe uğramış bir rock uyarlamasıdır. Birçok senfonik rock grubunun hard-rock grubu olarak adlandırılması bunun bir örneği olmuş, dinleyicisinin çokluğuna rağmen yeterince anlaşılamamıştır.

1950'li yıllarda, II. Dünya Savaşı sonrası kötümserlik akımına bağlı olarak toplum yargılarına, klasik değerlere bir isyan niteliğinde doğan rock müziği, kendisini, müzik değerleri yanında bir kültür, kimi kişilerin elinde bir ideoloji olarak kabul ettirmiştir. Bu kültür diğer müzik türlerini etkilemiş ve kaynaşmasına imkân vermiştir.

Senfonik rock da bu tür bir kaynaşmanın ürünüdür. Temalarını, müzik aletlerini, isyankârlığını rockdan, ezgilerini, orkestrasyonunu klasik müzikten alan bir türdür. Sanırım senfonik rock'u bu türe öncülük edenlerle tanımak hem senfonik rockın değer yargılarını ve estetik değerlerini tanımak, hem de bu türü yaratmadaki hüneri anlamak açısından iyi olacaktır.

Daha önce senfonik rock için belirli bir birikim olmasına rağmen ciddi ve sürekli çalışmalar 1970 yılındaki "Jesus Christ Superstar"la başladı. O yıllarda büyük sükse yapan bu rock-operetta klasik anlamda eski sanat faaliyetlerinin günümüz akımlarına başarıyla uyarlanabileceği işaretini veriyordu. Gerçi bu müzikal başarıdan önce Pink Floyd, Jethro-Tull, King Crimson, Emerson Lake And Palmer gibi senfonik ezgileri günümüz elektrikli aletlerine başarıyla uygulamakta olan gruplar da vardı; yalnız bu grupların yaptığı müzik art rock diye nitelediğimiz bir türdü. Bu türde en önemli özellik çoksesli orglarla derinlik verilip değişik sesli sololarla klasik müzikteki enstrüman çokluğuyla verilebilecek ezgileri yaratmaktı.

1970'den sonraki çalışmalar çeşitlenmiş, yoğunlaştırılmıştı. Nitekim senfonik rockın doğuşu senfonik orkestraların art-rock türüne entegre edilmesiyle sağlanmıştı. Senfonik rockla art-rockın farkı senfonik orkestranın arka plan olarak oturtulmasıydı. Gerçekte, arka plan terimini kullanmama rağmen bu orkestralar senfonik rock türünün ve parçaların temelini (temel ezgilerini) oluşturmaktaydı. Klavyeli çalgılar (çoksesli orglar) hâlâ önemini korurken, müziğe derinlik verme görevini orkestra yüklenmiştir. Değişik sesli sololarda klavyeye bırakılmıştır. Orkestra ve klavyeliler müziğin klasik yanını verirken, gitar rockın isyankâr havasında çalmaya devam etmiş, bas ve davulla oluşturulan rock temeli de müziğin çağdaş yanını oluşturmuştur.

Rick Wakeman'ın "A Journey To The Centre Of The Earth" adlı yapıtı senfonik rock alanında otoritelerce ilk büyük eserlerden biri kabul edilmiş ve konser olarak büyük ilgi uyandırmıştı. 1974 yılında Londra Filarmoni Orkestrası ve İngiltere Oda Korosu ile verilen bu konser Rick Wakeman'ın, Jules Verne'nin "Arzın Merkezine Seyahat"ini kelimelerden müzik notalarına dökmesiydi. Bir yandan sunucu hikâyeyi anlatırken, diğer yandan anlatılanlar müziğe dökülüyordu. Örneğin üç kahramanın kurdukları salın yeraltındaki denizde sakin yol alması kemanların yumuşak bir şekilde çalmasıyla yorumlanırken, denizdeki fırtına bütün enstrümanların bazen çok yüksek, bazen hafif tonlarıyla, inişli çıkışlı çoksesli klavye sololarıyla veriliyordu.

Senfonik rock türünde en önemli eserler veren ve bu türü bütün güzelliğiyle tanıtan grup YES'tir: Steve Howe (gitar), John Anderson (vokal), Patrick Moraz (tuşlu çalgılar), Chris Squire (bass), Alan White (davul). Daha sonra Bill Bruford davulda, Rick Wakeman tuşlu çalgılarda gruba katılmışlardır. YES senfonik rockda en önemli aşamayı gerçekleştirmiş ve bu da grubun dünyaca tanınmasında büyük rol oynamıştır: O da klasik ve rock ezgilerinin mükemmel bir ahenk ve dozda kaynaştırılmasıdır. Kendi klasik ezgilerini yarattıkları gibi orkestrasyonu ahenk ve dozu bozmayacak şekilde gerçekleştirmeleri YES'i bu türde en özgün ve büyük grup yapmıştır. Daha önce de belirtmeye çalıştığım gibi, senfonik rocktaki hüner klasik ve rock ezgilerini yaratmak ve bunları birbirine kaynaştırmaktır. Gitarın (Steve Howe) klasik ezgileri rock stilinde yorumlaması YES'in getirdiği bir ustalıktır. Bunun yanında bass davuldan daha özgür çalmaya başlamış, orkestra bütünlüğüne uymuşlardır. Güçlü vokal John Anderson 3 oktav üzerinden söyleyebilen sesiyle kendini kabul ettirmiş ve orkestra (elektrikli çalgılara rağmen) sesini rahatlıkla duyurabilmiştir. "Going For The One", "Close To The Edge", "Tales From Topographic Oceans", "Yessongs", "Yesshows", "Fragile" en ünlü albümlerinden birkaçı. Bu albümlerin bazılarında orkestra kullanmayan YES güçlü klavye ve gitar çeşitlemeleriyle klasik temeli sağlamıştır.

Son senelerdeki çalışmalarıyla senfonik rockseverleri hayal kırıklığına uğratan Queen bir zamanlar bu türde güzel örnekler veren bir gruptu. Grup üyelerinin hepsinin vokal yeteneği yüksek olan Queen "A Night At The Opera" albümüyle rock dünyasında büyük bir çıkış yapmıştı. Besteci, söz yazarı, solist Fredie Mercury rock şarkıcıları arasında üç büyük oktav üzerinden söyleyebilen güçlü sesiyle en iyi vokal seçilmişti. Parçalarında ezgilerin hemen hepsi rock temeli olmasına rağmen dört vokalistin (herhangi bir koro yardımı olmaksızın) opera tipi yorumları parçalara klasik hava getiren öğe olmuştur.

Senfonik rock dünyasının diğer etkili bir grubu isse Jethro-Tull'dır. Müzikleriyle olduğu kadar müzik sözleriyle de olay yaratan grubun bu türe katkısı, barok müziği rock müziğiyle kaynaştırmasıdır. Bunda da en büyük pay sahibi grubun elemanlarını sıkça değiştirmesiyle ünlü kurucu Ian Anderson'dır. Nefis flüt yorumları (özellikle barok tarzdaki sololar ile) rock tarihinde özgün müzisyenler arasına giren bu güçlü yorumcu ayrıca sahneye dilenci kıyafetiyle çıkmasıyla da tanınır. Grubun diğer üyeleri (çoksesli org dışında) rock ritmler, ezgiler çalarken, Ian Anderson flütüyle barok ezgileri adapte etmiştir. En ünlü albümleri "Thick As A Brick" müziği yanında sözleriyle de İngiltere'de sansasyon yaratmış ve rock klasikleri arasına girmiştir. Parçanın sözleri 8 yaşında bir çocuğun bir yarışma için yazdığı şiirden alınmış. Şiir yarışmada birinci seçilmesine rağmen, ikinci bir değerlendirmede devlete, kiliseye, topluma karşı atıflarda bulunduğu ve böyle bir şiirin 8 yaşında bir çocuk tarafından yazılamayacağına inanıldığı için, diskalifiye edilmiş.

Genelde art-rock diye niteleyebileceğimiz türde çalan, zaman zaman orkestra adapteleri ile senfonik rock türünde yapıtlar ortaya koyan Pink Floyd rock dünyasındaki yerini müziği ile olduğu kadar felsefesi ile de sağlamıştır. Rock temalarından barış ve sevgiyi aşılamaya çalışan bu grup "The Dark Side Of The Moon" ve "The Wall" albümleriyle çığır açmış, orkestra adapteleri yanında efekt çalışmalarıyla müziklerine yeni bir boyut getirmiştir. Toplumdaki bozuklukları mistik bir hava içinde etkili gitar soloları ile aktarmaya çalışan bu grubun çoğu genç tarafından hard-rock grubu diye adlandırılması senfonik rock adına bir talihsizliktir...

Emerson Lake and Palmer yine art-rock türüyle adını duyuran bir grup. Genelde senfonik rock tarzındaki çalışmalarını konserlerde sergilemişler (Pictures At An Exhibition). Üç elemanın da (Keith Emerson - tuşlu çalgılar, Greg Lake-bass, Carl Palmer-davul) enstrümanlarındaki hünerleri başarılarının en büyük anahtarı olmuş. Klasik eserlere getirdikleri değişik yorumlarla ün kazanmışlar. Keith Emerson'un tuşlu çalgılardaki yeteneği orkestra eksikliğini hissettirmemiş; değişik seslerle yaptığı sololarla müziğe senfonik orkestra havasını getirmiştir.

Camel ve Alan Parson's Project günümüz senonik rock gruplarındandır. Fakat besteleri daha az senfonik ezgiler, daha çok disco türü ritimler taşımakta. Buna rağmen Alan Parson's Project orkestrasyon güzelliği ve yumuşak besteleri ile tanınan bir grup. Camel ise klasik müzik yorumu geçmiş yıllarda ağır basan bir gruptu. Senfonik müziğe katkısı bass ve davula jazz ritimlerini adapte etmesidir. Çift klavye klasik ezgi ve derinlik verirken, gitar rock akorlarla rock ezgiler, davul ve bass ise jazz ritimleri veriyor...

Yukarıda size tanıtmaya çalıştığımız gruplar senfonik rock dalında isimlerini en çok duyurmuş, dünyaya bu türü (bilene veya bilmeyene) sevdirmiş gruplardır. Bu grupların çoğu dağılmış ya da özelliklerini yitirmişlerdir. Şunu kabul etmeliyiz ki senfonik rock bir çöküş içindedir. Bunun en büyük nedeni günümüz pratik müziğine ters düşer şekilde zahmetli, hüner gerektiren, maliyeti fazla bir çalışmayı gerektirmesidir. Bugün kamyon sesine benzer bir gitar akoruyla müzik yapmak, insanları coşturup ona buna karşı çıkmaya teşvik etmek, bir yerde rock felsefesini vermektir ama rocktaki estetik duyguları yok etmek, daha da ileri giderek rock kültürünün bir müzik kültürü oiduğunu unutmak, unuttur-maktır. Rockta sanatsal olgu sadece senfonik rockta vardır diye bir iddia yok, ama rocktaki bu güzel duyguları, temaları, kısaca sanatsal olguyu devam ettirmek, yenilerini yaratmak hem rocki "yıkıcı bir kültür" damgasından kurtaracak, hem de kitleleri bu müzikle ilgilenmeye, eğitilmeye itecektir.

Rock'ta yoksullaşma

"Müzik biçimlerinin ve anlatım yollarının yüzyıllardır geçirdiği değişiklik ve müziğin tarih boyunca gösterdiği gelişme sadece yeni çalgıların ortaya çıkması, müzik sanatçılarının ustalığının artmasıyla açıklanamaz. Tarihin değişen akışını gözönünde tutmadıkça, açıklanması güç bir durumla karşı karşıya kalırız."

King Crimson

ERTUĞRUL KAYSERİLİOĞLU

I- Yeryüzünde zeki bir yaşamın başladığı ilk günlerden bu yana insanlar, değişik toplumsal-ekonomik biçimlenmeler içinde yaşamlarını sürdürdüler. *Sistem* adı verilen bu biçimlenmeler, varoluş nedenlerini üretimden ve onun gelişiminden aldılar. Çünkü durmaksızın ilerleyen üretimin her kilometre taşı, yeni bir karakterler bütününe tekabül ediyordu: ekonomisi, politik ideolojisi, sanatı, ahlakı ve bireyiyle yeni bir bütüne. Öte yandan her bütün yani sistemde, tarih sahnesine çıkışından yok oluşuna dek, kuruluş ve gelişim, durakla-ma ve çöküş biçiminde gerçeklesen evrelerden geçiyordu. Bu evreler de toplumsal yasam ve bireyler üzerinde değişik etkilerde bulunuyordu. Konumuz bu evrelerle bağıntılıdır.

II- Batı'nın sistemi ekonomide tekelci bir yapıya bürün-düğünden beri, devresel bunalımlar yaşamaktadır. 1929-33 bunalımı, bu bunalımların en şiddetlisi ve en bilinenidir. Ancak '70'li yılların başında girilen bunalımda, kimi zaman canlanıp kimi zaman durulsa bile, sonuç olarak hâlâ sürmesiyle "en uzun bunalımlar" rekorunu kırmıştır. Ve ekonomi-toplum-birey üçlüsü üzerinde de önemli etkilerde bulunmuştur. Kapitalistler maliyetlerini düşürmek için işçi çıkarmaya, daha az işçiyle aynı (veya daha fazla) verimi elde etmeye yönelmişlerdir. Bu da toplumda işsizliğe çalışanlarda ise otomatlaşmaya neden olmuştur. İşsizlik, bir diğer açıdan işini kaybetme korkusu, bireyler arasındaki rekabeti ve bencilliği körüklemiş, otomatlaşma ise yabancılaşmayı çok daha önemli boyutlara vardırmıştır. Öte yandan, silahlanmaya ağırlık verilerek bunalımdan çıkış yolları bulunmaya çalışılmıştır. Böylece silahlanma yarışı artmış, bireyin varolan sorunlarına bir de dünya savaşı korkusu eklenmiştir. Bu bağlamda, '70'li yılların sonuna gelindiğinde; yabancılaşmış, umutsuz, tedirgin ve bencil bir insan prototipi ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla gençlik de '60'lardaki isyankâr ruhunu yitirerek, statükocu bir karaktere bürünmüştür. En son kırıntıları '70'li yıllarda tükenen '60'lı yılların -Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan'da somutlaşan- felsefesi ise nitelik değiştirip, Alternatif Hareket v.b. biçimlere bürünerek arka plana düşmüştür.

Aynı durumun '30'lu yıllarda da caz müziğinin başına geldiğini görüyoruz. 1920'li yıllar caz müziğinin 'altın yılları' olarak adlandırılır. Burada aslında kastedilen, cazın kişiliğini bulması, ilk olgun meyvelerini vermesidir. Ama 30'lu yıllarda Swing'in ortaya çıkmasıyla caz, birden bire yozlaştırılıyor, yoksullaştırılıyor. Küçük grupların doğaçlamaya dayanan müzikleri, Swing'le birlikte, büyük orkestralar tarafından notaya bakılarak, gece kulüplerinde bir eğlence müziğine dönüştürülüyor. Ve ortaya çıkan sonuç içler acısıdır. Gerek kendisinden önceki gerekse kendisinden sonraki türleri ile karşılaştırılamayacak denli yoksul bir caz.

Bu dönemin altında da, çok bilinen bir gerçektir ki, 1930 bunalımı yatar.

III- "... müziğin özü, bestecinin duyurmak istediği ya-

santısıdır. Bestecinin yasantısı da yalnız müziksel bir yasantı değil, içinde yaşadığı ve kendisini çeşitli yollardan etkileyen tarihsel dönemle koşullu bir yaşantıdır. Tarihsel ortamın bestecı ve yapıtları üzerindeki etkisini küçümsememeliyiz; tersine bilinçli olarak ve bilgiçliğe düşmeden, bir yapıtın özü ve müziksel biçimi ile toplumsal ortam arasındaki sayısız bağları bulup çıkarmaya çalışmalıyız. Ama, müzikte müziğin dışında bir şey duymamak, bestecinin müzik düzeyine yükselttiği yaşantıyı önemsiz saymak, müziğin niteliğini ve biçimini gözetmeksizin bir yapıtı salt toplum bilimsel açıdan çözümlemekten daha az sınırlı bir görüş değildir."[2]

Bizim de katıldığımız bu sözlerden şu sonuca ulaşabiliyoruz: Müzik toplumsal oluşumlardan gelen veriler doğrultusunda biçimlenir. Ancak bu, müzikle toplumsal oluşumlar arasında birebir etkileşim olduğu anlamında da değildir.

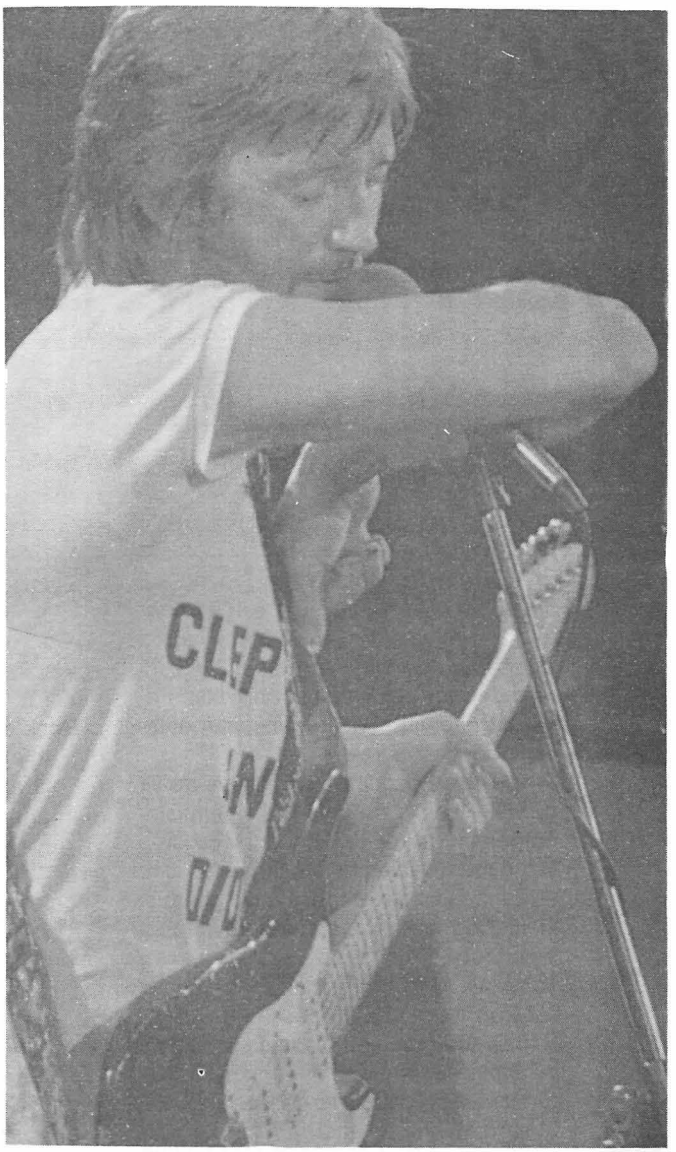
Sonuç-'80'li yılların rock'una baktığımız zaman, hem biçimde, hemde özde bize göre tartışılamayacak bir nitelik düşüşü görüyoruz.

Biçimde: Armonik ve ritmik yapı karmaşıklığı bir kenara bırakıp sığlaşmış, ritm disko ritmine kayarak tek düzeleşmiştir. Melodi ise iyiden iyiye basitleşmiş, kabalaşmıştır.

Özde: Gerek müzikal tavır, gerek şarkı sözleriyle "duyurulmak istenen yasantı", bizim açımızdan hiç de çaçıcı değildir. Bu yaşantı I.bölümde çizmeye çalıştığımız prototipin yaşantısıdır çünkü.

Tüm bunlara rağmen, hakkını teslim etmek gerekir ki son dönem rock, hiçbir konuda ilerleme sağlamamış değildir. Yeni duyarlıklar, yeni gereksinimler, yeni sesler, yeni rock'ta yansımalarını bulabilmişlerdir. Teknolojideki son gelişmelerde kullanılan enstrümanlar ve stüdyo kayıt teknikleri ile yeni rockta yerlerini alabilmişlerdir.

Kısacası şunu söylemek istiyoruz: Aşılması gereken eski dönem rock aşılamadı. Tam tersine daha gerilere gidildi. Yazımızı, bu konuda Türkiye'den bir örnekle somutlaştırarak bitirmek istiyoruz.



Eric Clapton

'70'li yıllarda Mazhar-Fuat'ı dinleyenler bilirler: O zamanlar yaptıkları müzik, rock müziğini benimsemiş, az çok duyarlı, kültürel-sanatsal etkinliklere ilgi duyan, entellektüel acayı gençlere hitap ederdi. Bu iki adam ellerinde gitarlarıyla, sempatik hal ve tavırlarıyla, düzeyli beste ve yorumlarıyla söz konusu kesime epeyce sevdirmişlerdi. Nasıl sevdirmesinlerdi?

"Bütün kabile kızar bana
Derler bu adam hıç
çalısmaz mı?
Bu adam hep düsünür mü?
Bir kus ölmüs diye
Oturup üzülür mü?"

diyen Maznar'ın duygulu sesi sevilmez miydi?

İyi güzel de, bu anlatılanlar ekonomik yarar sağlamıyordu. İsimleri küçük bir azınlık dısında bilinmiyordu bile. '80 sonrasında yoksullaşmakla birlikte Türkiye'de canlanan rock müziği ortamı, iste bu bağlamda, Mazhar-Fuat'ı şöyle bir oturup düşünmeye itti. Çünkü, rock müziğine artmakta olan talep onların müziğine uygun düşmüyordu. Zira *ciks gençlik*, düsünmeden müzik dinlemek ve dans etmek istiyordu. Ve dinlerken onu hissetmek değil, yalnızca sırıtmak istiyordu.

Bu veriler karşısında konumunu sağlam bir sanat ve dünya görüşüyle belirlendirememiş her müzisyen için yapılacak şey çok basitti: Piyasaya uyum sağlamak... Öyle ya dünya gelip geçici bir mekândı. Onun nimetlerinden faydalanmak gerekiyordu. "Biz yapacağımızı yaptık, biraz da para kazanalım"dı.

Bunun üzerine hal tavır değiştirildi, giyim kuşam değiştirildi, müzik ve şarkı sözleri değiştirildi. (Bu arada Fuat da gruba katılmıştı.)

Derken, Ajda Pekkan, Nükhet Duru, Sezen Aksu gibi çok değerli(!) sanatçılarımızın kanatları altına girilerek, onların konserlerinde iki-üç parçalığına sahneye çıkıldı. Bu arada günün koşullarına çok uygun bir parça (Âşık Oldum) hazırlandı ve bu parcayla Eurovizion Türkiye elemelerine katılındı, birinci olundu.

İşte artık şöhret olmanın yolu açılmıştı. Sonrası malum. Ciks genclik onlara hayrandı artık. Altın kolye, künye ve yüzüklü Nike'li gencler, BMW'lerindeki 2x100 watt'lık setlerinde Mazhar-Fuat-Özkan dinliyorlardı. "Gençlerin sevgilisi komik çocuklar" olmuşlardı.

Çıkardıkları dört albümde de yeni parçalar piyasanın aynalarıydı adeta. Eski parçaları ise yozlaştırılarak, özleriyle çelişkiye düşürülerek yeniden yorumlanmışlardı. "Kabilenin Delisi" adlı parcanın eski yorumunu bilenler, yeni yorumu dinlerken, Maznar'ın sesindeki içtensizliği, söylediği şeyi hissetmeyişini hemen ayrımsayabiliyorlardı.

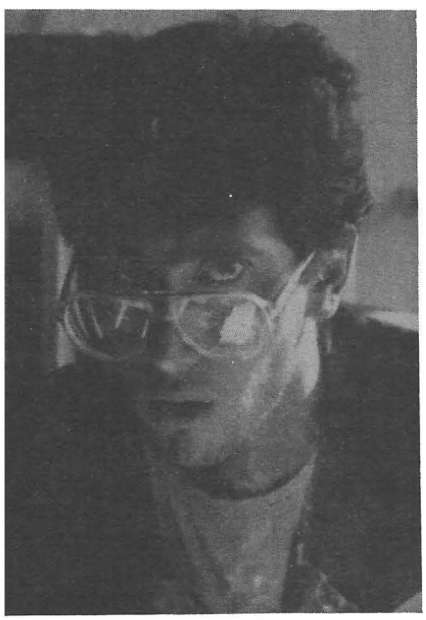
Zaten parçanın sözlerinde çok önemli bir değisıklik olmustu: Ölen bir *kus* değildi artık, *kızdı*. Zira Bağdat Caddesi'nin gençleri bir kuş ölmüş diye oturup üzülmeyi anlayamazlardı.

---

1) Ernst Fischer Sanatın Gerekliliği
2) Ernst Fischer Sanatın Gerekliliği

ROCK'un Türkiye güncesi

Burhan ÇETİN



1967 yılında ESki Cuma'da doğdu. Gökyüzü, Gözlem gibi dergilerde yazı ve şiirleri yayınlandı. Halen öğrenimini İstanbul'da sürdürmekte ve çeşitli dergilere yazılar yazmaktadır.

Rock müziği, ülkemizde, yaygın ve arabesk kokmayan biçimi ile 1981 yılında gündeme geldi. Gerçi, 60'lı yıllardan itibaren rock'u Türkiye gündemine sokma yönünde bazı çabalar hep oldu. Fakat bu çabalar o yılların koşulları dolasıyla sonuçsuz kaldı.

1981'de Egzotik Band Türkiye'de ilk gercek Rock konserini Fitaş sinemasında gerçekleştirdi. Bu konser bir çıkıştı... Uzun merdivenleri geride bırakmak için. tırmanan Egzotik Bandı'ın solo gitarcısı Halil Bal, rock'un tanıtma görevini üstlenıyordu: "Rock'u biz yapmassak kim yapacak. kıme bırakabiliriz ki? Gençlik rock'un ne olduğunu nasıl anlayacak? (Müzik Ailesinin nefreti: sayfa 57) Egzotik Band çıkışı nedenini de sanatın kültürsüzlük, sevgisizlik ile eşdeğerde tutulmasına" karşı bir alternatif olarak gösterıyordu.

Gelelim Rock'u ülkemizde doğuran koşullara: Bilindiği üzere 80 öncesinde muhalif gençlik hareketleri doruk noktasına ulaşmıştı. Gençler bir şeylere karşı çıkıyor ve yüksek sesle HAYIR! diyorlardı. Bununla da yetınmeyip bazı istemlerde bulunuyorlardı: 80'li yıllarda gençliğın tekrar bu tıp düşünce ve davranışlara sahip olmaması için her türlü önlem alındı. Onların enerjilerini başka yönlere akıtmaları için yeni kanallar açıldı. Bunların sonucu olarak Diskotekler bu dönemde yeniden dolmaya başladı. Afyon yüklü arabesk kendini tamamen su yüzüne çıkardı. Toplumu unutup, kişinin kendini arama dönemi başladı. İnsanlara. bıreyselliklerini kendi baslarına nasıl oluşturacakları öğretiliyordu. Marx'ın uykuya yatırılıp. Erich Fromm'un kendini göstermesı dönemine giriliyordu.

Richard Bach'ın kıtapları ard arda basılıyordu. Böylece. "Göksel Tekbaşınalı Özgürlük" devrıme yan çiziyordu.

Gençlik çeşitli ikilemlerde bocalıyordu. Bir taraftan onlara sunulan cinsel öğeler. bir taraftan da aşk ve cinselliği acımasızca kısıtlayan Gelenek ve görenekler...

Rock'da bu tür geleneklere ve getirdiği ahlak anlayışına karşı bir başkaldır: olarak doğuyordu. Ve Egzotik Band elemanları başkaldırılarının kimlere ve neye karşı olduğunu şöyle anlatıyorlardı: "Biz zıncirlerle dolaşıyoruz çünki önceleri başkalarının sözlerini dinliyoruz. onların dediğini yapıyoruz. Ama bakıyoruz ki yalan söylüyorlar, onları yanımıza yaklaştırmıyoruz. Ey ihtıyarlar siz bıze zarar verdiniz. Biz hep sizi dinledik, ama sonunda gördük ki değişen bir şey yok. Şimdi artık yanımıza yaklaşmayın..."

Fitaş konseri ardından iyice ısınmaya başlayan Rock kazanının içinden batı ile orantılılandığında garip çelişkiler ortaya çıkıyordu. Heavy-Metal Rock'un batıdaki temsilcileri ve taraftarları cinayetlere, ırza geçmelere. iyimserliklere bakarken. şıddeti doğal karşılarken. nüfus artışının önlenmesi için 3. Dünya savaşını savunurken (Örneğin Ted Nugent nüfus artısına karşı herkesin birbirini öldürmesi gerektiğini savunuyor) yaşlı insanların ölmesini dilerken. bızim Heavy'cilerse başka şeylerden söz ediyorlardı. Halil Bal'ı dinleyelım: "Ülkemizde Heavy Metal moda olarak görülmüştür, herhangi bır ideolojik yanı ağır basmamıştır. Böyle olunca da Heavy Metal okullar açılınca hareket kazanmış. kapanınca durulmuştur. Yeni sivilceleri çıkan, bıyıkları terleyen. yasları 17-18 olan bu gençlerin. Heavy Metalden anladıkları bu kadar olur. Kızına fıyaka yapsın. Önemli olan bu" (Cumhurıyet Gençlik eki) Halil Bal kendısıni de Heavy Metal olgusu icinde değerlendırirken sunları söylüyor: "Heavy

Metal bir çerçevedir. Önemli olan bu çerçeve içinde düşünmek. Para kazanmak zorundayım, toplumun zorladığı bazı kurallar var, bunların dışına çıkamam."

Çelişkiler yumağı birde halkla aralarında dolanıyordu. Türk rokçularının yıllar yılı İslam kültürü ile yoğrulmuş, doğuya yaslanmış, geleneklerine sıkıca bağlı halkın kedi gözlerinde rock, akvaryumdaki balık gibiydi. Alttaki şiirde bu durumu iyi anlatır:

Ağacın birine bir balta dayalı
O ağaç benim
Diz boyu yaprak dökmüşüm
düşünceden
Çıkabilmek ah çıkabilmek
Bu bin yıl süren geceden
Bir kedi,
Dayamış akvaryumun camlarına cam
gözlerini
O balık benim
Yüreğim ağızımdan bir jiklet
Günün her saatinde çiğnediğim
Yaşamak güzel yaşamak iyi
Yaşamak gümüş bir olta gibi işlemeli
Kuskulu nehirler birikiyor denizime
Kanlı.
Kuru kafalardan bayraklar
dikili dört yönüme

AYHAN KIRDAR

Şimdi de Heavy Metal, Heavy Rock gruplarından bazılarını ve işledikleri temaları görelim: Yine Egzotik Band'dan başlayalım: Geniş ve sağlam kadrosuyla Heavy Rock'ı Türkiye ölçüleri içinde başarı ile yorumladı. Daha sonra Devil grubuna geçen Nejat Tekdal'ın klavyeli çalgılarda, yıllarını müziğe vermiş Sefa Ulaştır'ın davuldaki üstünlükleri gruba ayrı bir yapıcılık katıyordu. Daha çok Batı Heavy Rock gruplarının parçalarını çalışıyorlardı. Öncülüğün bütün güçlüğünü omuzlayan Egoztik Band, bu niteliğine ters düşerek aniden ortadan kayboldu.

Diğer bir grupta Devil'di İlk konserlerini Rock Opera olarak lanse edip, gerçekletirmişlerdi. Ve sahnede müzikle birlikte teatral öğelerle şeytanın yeryüzünde neler yapmak için indiğini anlatmaya çalışıyorlardı. Grubun beyni Sebahattin Taşdöğen şöyle tanımlıyordu şeytanlıklarını: "Kötü müzik yapanlara karşı şeytanlık yapıyoruz biz. Şeytanın yeryüzüne inmesini belirtiyoruz. Şeytanla nasıl savaşılacağını anlatmak istiyoruz." Grubun müziğine gelince, tam bir sıcaklıkla bezenmiş Heavy Rock'la toplumun ahlak kurallarına bazı alternatifler getiriyorlar, fakat bu alternatifleri yeteri kadar derinleştiremiyorlardı.

Bu arada Asım Can Gündüz diye bir adam çıktı geldi Amerika'dan Türkiye'nin koşullarını bilmiyordu. Geniş özverilerle gerçekleştirdiği konserlerinde genellikle seyirciler tarafından yuhalanıyordu. Nedeni ise Asım Can'ın müziğindeki çeşitlemelerdi, heavy metale alışmış kulaklar, Conuntry Rock'u yadırgıyorlardı.

Batıdaki yandaşlarına uyan bir Heavy grubu vardı. O da AXE idi. Axe'ın koyu bir Heavy-Metal'i içeren müzikleri hiç bir ezgiye yer vermiyordu. Müziklerinin felsefesin solist Barlas şöyle açıklıyordu: "İnsanlarda topluma karşı bir güvensizlik başgösteriyor. Örneğin eskiden bu güvensizlik hippilik olarak pasif bir şekilde ortaya konurken artık o yolun yetersiz olduğu anlaşılmış, iş şiddete dönmüştü. İşte Heavy Metal'in çıkış nedeni bu. "Grubun bascısı da kendini katolik fanatiği olarak gösteriyor ve şöyle diyordu: "Hristiyanlıkta yaşadığın toplumla içiçesin. Pazar günü çoluğunu çocuğunu toplayıp, güzelce giyinip kiliseye gidiyorsun. Bizde ise camide kadın ayrı erkek ayrı yerlerde oluyor. Adam camiden çıkınca rahatlayacağına çok doluyor. Katolik kilisesinde ise yanındaki bir kızın elini tutabilir, okşayabilir, sevişebilirsin. Ben katolik fanatiğim."

Rock Türkçe söylenebilir mi?

Derken, süreç içerisinde, gruplar arasında dil sorunu doğuruyordu. Devil, rock'un Türkçe söylenmesi gerektiğini savunurken, Egzotik Band buna karşı çıkıyordu. Nedenini de Halil Bal şöyle anlatıyordu: "Bir Ruhi Su opera sesiyle Türkçe söylediği halde rahatsız etmiyor. Çünkü hakkını vererek söylüyor. Bu iş zor. Hakkını vermeden Türkçe söylemek olmaz."

Ural-Altay dil grubundan olan Türkçe Avrupa dil grubundan doğan rock kalıpları içinde yerini pek bulamıyordu.

1986 yılına girerken Türk rock grupları gitgide inişe geçiyordu. İlk yıllarında alaya alınan ama zamanla gözle görünür bir önem kazanan bu gruplar, konser vermek için izin alamazken devlet eliyle düzenlenen halk konserlerinde yer almaya başlamışlardı. Bir diğer sorun da, gençlerin, Türk rock'unun en işlek konusu olan kuşak çatışmasından kurtulup toplumsal bilinçle toplumsal kurtuluşu arama yollarında bu kez daha anlamlı, daha birleşik olarak yürümesi dönemi başlamıştı. Ve rock müziği de bu döneme de ayak uyduramıyordu. Rock'un iniş sebeplerinden biri de İstanbul Festivalinin, Bilsak Caz Festivalinin ülkemize getirdiği caz ve rock gruplarının kalite düzeylerinin yüksek oluşu Türk gençlerini daha bilinçli bir müzik anlayışına yöneltmesiydi.

Bu da müzik dinleyecilerinin müziksel kalitesi üstün olan gruplara karşı bir isteğinin doğmasını sağladı. Ülkemizde yeni gruplar olduğu oranda yeni kurulacak gruplarda olacaktır kuşkusuz. Ve Türkiye'nin Rock Güncesi yazılmaya devam edecektir.

Lotte Lenya - Weill - Brecht

NEVZAT ERKMEN

Evli ve 2 çocuklu olan Nevzat Erkmen, 1931 yılında İzmir'de doğdu. Yüksek öğrenimini İzmir'de yapan Nevzat Erkmen, daha sonra New York Üniversitesi'nde lisansüstü pedagoji öğrenimi gördü. Yurda döndükten sonra öğretmenlik, sonra da The Coca-Cola Export Corporation'da Pazarlama Müdürlüğü, Turyağ'da Genel Müdür Yardımcılığı, Çukurova Gıda Sanayii'nde (Schweppes) Genel Müdürlük yapan Nevzat Erkmen, 1980'de emekli olduktan sonra yazarlık ve çevirmenliğe başladı. Halen Hürriyet gazetesinin Bil-Bul ekini hazırlıyor.

"Linda Travis Lee'ye"

Tarih boyunca belli zaman ve yerlerde, çağının tüm gerilimlerini, özlemlerini ve atmosferini simgeleyen, bunları eşsiz bir biçimde ifade eden sanatçılar çıkıverir. Hitler öncesi Berlin'in görkemini temsil eden böyle bir sanatçı var: Lotte Lenya! Berlin kentinin o inanılmaz çelişkilerini, düşkünlük ve yoksulluğundan tutunuz da çılgın sevinçleri ve gösterisine dek bütün yaşam manzaralarını sesiyle yansıtan Lotte Lenya...

New York'ta öğrenciliğim sırasında (1956), arkadaşım Linda, İzmirli gence (beni) sevecence kültür aşılıyor. Bertoltd, Brecht'i, Kurt Weill'ı sahnelerken plaklardan öğreniyoruz...

Margaret Asquith, Lenya'nın sesini işitince, "Genelev kapısında umutsuzca şarkı söyleyen bir çocuğun sesine" benzetmiş bu sesi. Öyledir. Kadının söy-

Brecht

lediği şarkıların hepsi de yüzeyde soyluluktan, saflıktan uzak görünür. Ama bu sanatçı sadece o zamanların yetenekli ve genç bestecilerinin (örneğin, Kurt Weill) müziğini, çağdaş Alman şairlerinin en büyüklerinin (örneğin, Bertold Brecht) yapıtlarını şakımıştır. Sayısız şarkıcı da sesinin tonuna, en küçük el hareketine kadar onun biçemini taklit etmiştir. Lotte Lenya hiçbir müzikholde ya da kabarede şarkı söylememiştir. O kendini hep bir tiyatro oyuncusu olarak görürdü. Ama Kurt Weill'le evlenince sahne yaşamında müzik ağırlık kazandı.

Parisli eleştirmen Marcel Moré, "Ne yazık ki Fransa'da bir Lotte Lenya yok!" demiştir. Oysa Lenya nota bilmezdi. Ama doğal yetenekleriyle müziğin tüm nüanslarını kulağıyla kapıverir, cümleyişlerindeki zamanlama daima mükemmele erişirdi.

Kulaklarımda çınlıyor onun güzel, ergin, duygulu, yapmacıksız, gereğinde toklaşabilen sopranosu... Berlin Tiyatro şarkılarını içeren plağını yıllardır saklıyorum.

Viyana'da bir işçi mahallesinde doğmuş Lotte Lenya. Altı yaşındayken o semtteki bir sirkte dansçılığa başlamış. Birinci Dünya Savaşı'nın ilk günlerinde onu İsviçre'ye, dayısının yanına göndermişler. Orada bale, sonra da tiyatro eğitimi görmüş. 1920'lerin başında da, Avrupa'nın tiyatro başkenti Berlin'e gitmeyi aklına koymuş.

O sıralarda Berlin, Reinhardt, Piscator, Moissi, Bergner, Jannigs gibi adlarla altın çağını yaşıyor. Ekspresyonizm tutkunu ünlü oyun yazarı Georg Kaiser ile karısı Margarethe onun elinden tutuyorlar. Bir sabah yazlıktaki evlerinde, hafta sonunda yatıya gelen genç bir konuka tanıştırılıyor Lotte Lenya. Bu utangaç genç, besteci Kurt Weil'dir. Kaiser ile Weill, "Der Protagonist" adlı bir opera üzerinde çalışırlar. Bir süre sonra opera biter. Lenya ile Weill de birbirine âşık olurlar. Evlenirler.

Weill, Berlinli'dir (Dessau). Paul Hindemith ve Ernest Krenek ile birlikte, Alman müziğinin üç parlak umudundan biridir. Önce atonal müziğe eğilen Weill sonraları tiyatro müziğini seçer. Amacı, ciddi sanat müziği ile halkın tuttuğu çağdaş müzik arasındaki boşluğun kapatılmasıdır. Lotte de ona destek olur.

Bu yeni düşüncelerin gerçekleşmesi, Weill'in şair Bertolt Brecht'le tanışmasının ertesinde olağanüstü bir hız kazanır. "Ben gelecek için değil, bugün için besteliyorum!" der artık Weill. Brecht ile ilk ortak yapıtları Baden-Baden Oda Müziği Festivali'nde ilk kez sahnelenen "The Little Mahagonny"dir. Yeni bir tür şarkılı oyun... Başarıları büyük olur. Weill, Handel'in armonisiyle Yirmilerin Amerikan kökenli Alman Cazı'nın armonisini ustaca bütünleştirebilmiştir. Lotte Lenya de yeni grubun şarkıcısı olur. Brecht, Amerikan popüler plaklarından öğrendiği yarı argo İngilizce'yle Lenya'ya bir şarkı hazırlar: Alabama Song.

ALABAMA ŞARKISI

Ah, gösterseniz, ilk viski-barı nerde
Ama sormayın-ah,sakın sormayın niye!
Bulmalıyız ilk viski-barını
Eğer bulmazsak ilk viski-barını
Vallahi ölürüz - ölürüz vallahi—
Vallahi — tallahi — ölürüz billahi!

Ah, Alabama Mehtabı
Ayrılık saati geldi çattı
Kaybettik de yaşlı mama'mızı
Viski lazım bize
Anlarsınız işte!

Ah,gösterseniz,ilk parlak oğlan nerde
Ama sormayın-ah,sakın sormayın niye!
Bulmalıyız ilk parlak oğlanı
Eğer bulmazsak ilk parlak oğlanı
Vallahi ölürüz —ölürüz vallahi —
Vallahi — tallahi— ölürüz billahi!

Ah, Alabama Mehtabı
Ayrılık saati geldi çattı
Kaybettik de yaşlı mama'mızı
Bir oğlan lazım bize
Anlarsınız işte!

Ah, göstersenize, ilk dolarcık nerde
Ama sormayın-ah,sakın sormayın niye!
Bulmalıyız ilk dolarcığı
Eğer bulmazsak ilk dolarcığı
Vallahi ölürüz —ölürüz vallahi—
Vallahi —tallahi— ölürüz billahi!

Ah, Alabama Mehtabı
Ayrılık saati geldi çattı
Kaybettik de yaşlı mama'mızı
Dolar lazım bize
Anlarsınız işte!

Bertolt Brecht
Çeviri: Nevzat Erkmen

Ah, Lotte Lenya'yı dinlememis olanlarınız varsa, bir yolunu bulup dinlemelerini dilerim. Ben şu anda dinliyorum.

Sıra artık "Die Dreigroschenoper" ("The Threenpenny Opera" - "Üçkuruşluk Opera")ya gelmiştir.

1950'li yıllarda New York'un Off-Broadway'inde en uzun süre oynanan oyun olmuştu bu. Birkaç kez gitmiştik.

Weill'le Brecht daha sonra "Happy End"i, "Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny" ("Rise and Fall of the City of Mahagonny")yi, "Der Jasager"i, "Lindberghsflugh" ("Lindbergh's Flight")ı, "Berliner Requiem"i yazdılar.

Bu sıralarda Nazilerin baskıları doruğa ulaşmıştı. Weill ile Brecht ayrıldılar. Gerçi ikisi de koyu Nazi aleyhtarıydılar. Kaynaşan siyasal ortama rağmen Weill Almanca'daki son yapıtını Georg Kaiser'le birlikte yazdı: "Der Silbersee." Naziler, on bir kentte birden gösteriye başlayan oyunu önlediler, tiyatroları kapattılar, Weill ile Lenya da Fransa'ya kaçmak zorunda kaldılar.

Ama Alman halkı evlerinde onların plaklarını gizli gizli dinlemeyi sürdürdü-

ler. İlginçtir: Nazi yönetimi Nuremburg'da bir Soysuzlaşmış Sanat Müzesi açmıştı. Halk sözde bu müzeyi gezecek, burada sergilenen sanatı (ve müziği) görüp dinleyecek *ders alacak* ve *ıslah olacak!* Gelin görün ki, Alman halkı özledikleri Weill müziğini dınleyebilmek için doluşurlar müzeye. Ve kapatılır müze.

Virgil Thompson 1933'te demiş ki, "Weill'in şarkılarındaki prosodinin mükemmelliğine ulaşmış bir başka Avrupalı besteci gösterilemez. Bayan Lenya'ya gelince, çok geçmeden sinemacılar onu yeni bir Garbo yapacaklar." Ama bu gerçekleşmedi. Lenya bunu istemiyordu çünkü.

Daha sonra ABD seferleri başlar. Weill İngilizce oyunlar üretir; Paul Green ile "Johnny Johnson"u, Maxwell Anderson ile "Knickerbocker Holiday"i. Ama artık Lotte Lenya sahneye çıkmamaktadır. Sahneye çıkmaz. ama oyun üretiminin her aşamasında kocasına yardımcı olur. Maxwell Anderson, Ira Gershwin, Moss Hart, Alan Jay Lerner, Elmer Rice ve Ogden Nash... Hepsi de Lenya'nın; besteleme sırasında olsun, sahne provaları sırasında olsun kocasına canla başla dtanışmanlık görevi yaptığını söylemektedirler. Zaten Weill de, "Bestelerimdeki tüm melodiler yüreğimdeki kulağa önce Lenya'nın sesiyle doğarlar" demiştir.

Lotte Lenya 1955'te Berlin'e döndü. Unutulmadığını gördü. Ama sahneye hiç çıkmadı. Sadece 5, 6 ve 7 Temmuz 1955'te Hamburg'da Columbia için Kurt Weill'in Berlin tiyatro şarkılarını içeren bir plak yapmayı kabul etti. *İyi ki!*

MORITAY

Un der Haifisch. der ha: Zâhne
Und die trâgt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

An 'nem schönen blauen Sonntag
Lieght ein toter Mann am Strand
Und ein Mensch geht um die Ecke
Den man Mackie Messer mennt.

Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann
Und sein Geld hat Mackie Messer
Dem man nichts beweisen kann.

Jenny Towler ward gefunden
Mit 'nem Messer in der Brust
Und am Kai geht Mackie Messer
Der won allem nichts gewusst.

Und das grosse Feuer in Soho
Sieben Kind und ein Greis
In der Menge Mackie Messer, den
Man nicht tragt und der nichts weiss.

Und die minder jährige Witwe
Deren Namen jeder weiss
Wachte auf und war geschändet -
Mackie, welches war dein Preis?
Wachte auf und war geschändet -
Mackie, welches war dein Preis?

THE BALLAD OF MACK THE KNIFE

And the shark he has teeth
And he carries them in the face
And Macheath he has a knife
But the knife nobody sees

On a beautiful blue Sunday
A dead man lies on the Strand
And somebody goes around the corner
And thet somebody is Called Mack the Knife

And Schmul Meyer he has disappeared
And many other rich men
And Mack the Knife has his money
Though nobody can prove it

Jenny Towler was found
With a knife in her breast
And on the dock strolls Mack the Knife
Who knows nothing about it

And the great fire in Soho
Seven children and one oldster
In the crowd stands Mack the Knife
Whom nobody asks and who knows nothing

And the widow underage
Whose name every body knows
Who up and got herself raped
Mackie, what was the price to pay?
Who up and got herself raped
Mackie, what was the price to pay?

Lotte Lenya ve Harald Paulsen Paulson

Lotte Lenya ve Kurt Weill

BROY

Şiir,

Çağlar boyu
müziğin öz kardeşi olmuştur.
O yüzden müziksever,
şiirseverdir de.

BROY ŞİİR DERGİSİ
ülkemizin tek şiir dergisidir.

Ocak '88 sayısında

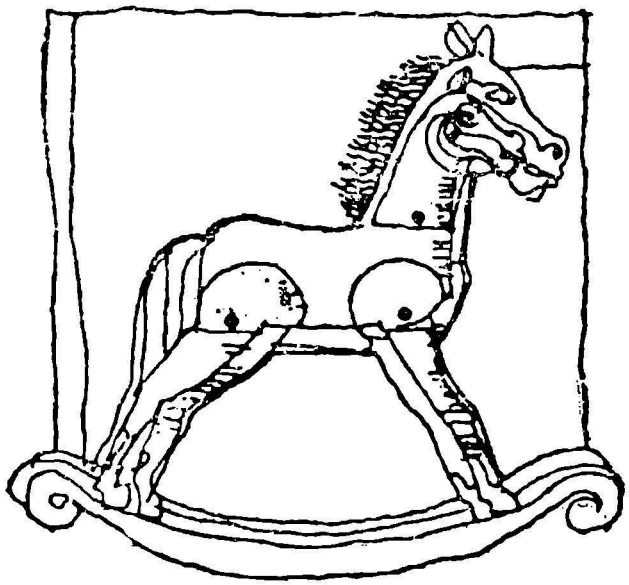
Yenibütüncü Şiirin Manifestosu

ile şiirimize çağdaş soluk
getirmek üzre kolları sıvayan

BROY'la tanışın.

BÜTÜN BAYİLERDE

ŞİİR ATI



KİTAP/4

YAYINCILIK

Müzik Kitaplığınıza Katkı

- Türk Musikisi
  Rauf Yekta Bey
  çev. Orhan Nasuhioğlu
- Yeni Müziğe Doğru
  Anton Webern
  çev. Ali Bucak
- Maragalı Abdülkadir
  Murat Bardakçı
- j.S. Bach Üzerine Bir Çalışma
  Hülya Tarcan
- 18. Yüzyılda Türk Müziği
  Charles Fonton
  çev. Cem Behar

Boyacı Ahmet Sokak Nuri Bey Han No: 12/108
34400 Çemberlitaş-İSTANBUL

MAJÖR ÖZGÜN MÜZİK YAPIM
SELDA BAĞCAN SUNAR

Müzik dünyasında

Deste Günaydın

olayı

YÜRÜYORUM DİKENLERİN ÜSTÜNDE' nin
Yaratıcısı ozan HASAN KAPLAN bu kez

DESTE GÜNAYDIN

için besteledi.

CANIMI YOLUNA KOYDUĞUM

"HALK MÜZİĞİ BÖYLE SÖYLENİR"
Sivaslı DESTE GÜNAYDIN yeni yılda kendisinden böyle sözettirecek.

İşte/arşivlik bir kaset daha...

A
SUTLAN SEVGİ GİBİ ÇAĞLAYIP AKAR
YÜRÜYORUM DİKENLERİN ÜSTÜNDE
GÜLÜ KERVANIMIZ ALLAH'A DOĞRU
CANIMI YOLUNA KOYDUĞUM
KÜÇÜK KUŞUM SÜZ OLMAZ İKİŞ
YARUN SUNU YITIRMIŞ BÜLBÜL MISALI
SEVDAYI BEN ANAMA
DESTE GÜLÜMÜDER KÖZANIM

B
KENDİ SOKSANINI BİLİP ARİF OL
İKİ ŞEYİ BİKİ İYİ BİLİ OMRÜNCÜ
SAKIN CAHİLİN YANINA VARMA
SEHER YELİ DOST KONUK VARIRSAN
CEVİLERSÜRÜNÜRÜ ALLAH EYVALLAH
B. YARAYI DOSTLAN ALDIM
YAŞTADIR DİLİ GÖNÜL YAŞTADIR
BÜTÜN İNSANLARDAN ARZULUZ VARDIR

Prodüktör-Yönetmen: Selda Bağcan
Stüdyo: Değişim
Tonmeisterler: Sezer Bağcan-Yılmaz Karayalım, Mete Akkuş, Ayhan Uyanık.

MAJÖR PLAKÇILIK:
İMÇ 6. BLOK 6506
UNKAPANI/İST. Tel: 512 58 32

MAJÖR
ÖZGÜN MÜZİK YAPIM

Dans, Şarkı Gitar

M.ULVİ AFŞAR

Flamenko müziğinin ülkemizdeki en önemli araştırıcı, yorumcu ve teorisyeni olan M.Ulvi AFŞAR 1940 yılında doğdu. Yedeksubaylığı döneminde mandolin çalarak müzik yaşamına başlangıç yaptı. 1962 yılında klasik gitar çalışmalarına başladı. Bir süre sonra, dinlediği bir Flamenko plağı sayesinde, Flamenko müziğine ilgi duyarak bu müziği araştırmaya başladı. Araştırmalarına derin kaynaklar bulmak için 1971'de İspanya'ya gitti. Orada araştırmalarının yanı sıra, Flamenko hocası Rafael Nogales'ten dersler aldı, Flamenko arşivini geliştirdi ve bu konuda uzman olan kişilerle yazışmalar yaptı. İspanya dönüşünde İstanbul Radyosu'nda Flamenko programları yaptı, ayrıca çeşitli konserler verdi. Daha sonraları, deşiprasyon ve armoniye ağırlık vererek tamamı kendi çalışmalarının ürünü olan bir Flamenko metodu yazdı.
Son olarak Paco Pena'nın parçalarını kapsayan bir nota kitabını İngiltere'de basılmak üzere Pena'ya gönderme hazırlıkları içindedir.

Flamenco ananece zengin ve musiki kültürü çok geniş olan İspanya'nın kültür sahasında doğmuş ve gelişmiş bir sanattır. Flamenco sanatı İspanyol musiki ve dansının üç ana kültürel ifadesidir. Bu üç ana unsur bir araya geldiği zaman ancak gerçek bir Flamenco sanatı icra edilmiş olur.

1- DANS (BAİLE) Bedenin ifadesi
2- ŞARKI (CANTE) Sesin ifadesi
3- GİTAR (TOQUE) İfadenin vasıtası

Flamenco denince akla tüm İspanya gelmemeli her ülke folklorunda olduğu gibi İspanya'da da her yöre halkının kendi karakteristiğini belli eden musiki ifadeleri belli yörelere göre birtakım farklılıklar göstermiştir. Bugün Kuzey'de yaşayan bir İspanyol Flamenco'dan bahsettiğiniz zaman hayretle yüzünüze bakabilir, fakat Güney'de. yani Flamenco'nun beşiği olan Andalucia'ya gittiğinizde durum tamamen değişir. Flamenco Andalucia'nın renkli ve eksotik musikisidir. Dramatik nüansları her İspanyol'un rug ve gururunu aksettirir. Melodi ve ritmlerin serkeş bir kalitesi fakat aynı zamanda çok sade bir yumuşaklığı vardır.

Ispanyol halkı Avrupa'nın en eski, en karışık milletlerinden biridir. Çeşitli tarihlerde İspanya'yı istila eden devletler bir kısım halkın burada yerleşmesine göz yummuş böylece karışık bir İspanyol milleti doğmuştur. 711 yılında Arapların istilasına uğrayan Ispanya, 1492 yılına kadar Arapların egemenliği altında kalmıştır, bu itibarla bu musikinin kesin olarak nereden ve nasıl doğduğu bilinmemekle beraber, uzun yıllar Arapların istilasında kalmış olmanın neticesi ve Flamenco'nun melodik intizamını ve tel yapısını nazarı itibare alırsak bu sanatın en büyük kısmının Araplardan geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. Hatta Flamenco'nun Arapça FELLAH MENKUH (çiftçi grupları) kelimesinden türediği de söylenir. Halbuki bir İspanyol Çingenesine sorulduğunda bu musikinin kendi halkının musikisi olduğunu söyler ki, bu da bazı bakımlardan doğrudur ve tarihi hakikatler ispat eder ki Flamenco sanatının inkişafından İspanyollar bilhassa andalucialılar mesuldür. Flamenco musikisinin şarkı, dans, gitar olarak mütalaa edilen üç ana unsuru neşeli, dramatik kederli ve hareketli olmak üzere belli gruplara ayrılmıştır. Bu formların hangi grupta oldukları aşağıdaki kelimelerle ifade edilir.

1- GRANDE (Jondo) Ciddi ve dramatik olanlar
2- INTERMEDIO Daha az ciddi fakat biraz daha süslü olanlar.
3- CHICO Neşeli hareketli olanlar

ŞARKI GRUBU

1- CANTE GRANDE (Conte Jondo) Bu grup ciddi ve dramatik tabiattaki şarkıları içine alır. Bu gruptaki şarkılara gitar eşlik eder, dans edilir ve solo olarak çalınır.

Bu grup şarkıları:

SOLEARES SİGİRİYAS TONA
CANA SERRANAS MARTİNETE
POLO PLAYERAS LİVİANAS
SOLEARİYAS DEELA

2- CANTE INTERMEDIO: Cante Grande grubundaki şarkılardan daha az şiddetli, fakat daha süslüdür. Bu grup şarkılarına gitar eşlik eder, fakat dans edilmez.

BU grup şarkılara:

FANDANGOS GRANDES
MEDİA GRANAİNA
GRANAİNAS

MALAGUENA
TARANTAS
CARTAGENERA
JABERAS
KİNERAS

MURCIANAS

Aynı grubun gitar eşlik eden dans edilen ve solo olarak çalınanlar.

PETENIRA
TARANTO
TIENTO ANTİGUOS

3- CANTE CHİCO: Daha hafif tabiattaki neşeli ve hareketli şarkıları içine alır. Bu gruptaki şarkılara gitar eşlik eder, dans edilir ve solo olarak çalınır.

Bu grup şarkıları:

FANDANGUİLLOS
FARRUCA
ALEGRİAS
CANTİNAS
BULERİAS
JALEOS
ZORONGO

VERDİALES
GUAJİRAS
ROSAS
RUMBA GİTANA
TİANTOS CANASTERO
ROMERAS
RONDENA (Toque)

CARACOLES
COLOMBİANOS
MİRABRAS
ZAMBRA
ALBORES
CHUALA

Aynı gruba dahi olup Andalucia folkloru olan şarkılar, gitar eşlik eder, dans edilir ve solo olarak çalınır.

GARROTİN
VİTO

SEVİLLANAS TANGOILLO
ROAS

Gitarın eşlik etmediği ve dans edilmeyen şarkılar.

DEBLA TONA
SAETA CARCELERAS

MARTINETE

Gitar eşlikli veya eşliksiz dans edilmeyen şarkılar.

RAMBERA
NANAS
TRİLLERAS

CALESERA
PALMARES
CAMPANILLERAS

MARIANAS
TEMPORERAS
MILONGAS

Bu şarkılar yukarıdaki gibi sınıflandırılmış olmakla beraber bunlarda kendi içlerinde değişik özellikler gösterir. Bu özellikler belirten ve aşağıdaki vocal çeşitlerinden compose edilirler.

Luisa Moravilla (Bergasse)

1. CANTE GİTANO
2. CANTE CON RAJO
3. CANTE BIEN
4. CANTE BONİTO

1. ve 2.ci gruptaki şarkılar genellikle aynı karakteri taşır ses özelliği gerektirir ve Çingene manşeili şarkıları içerir. Bu şarkıları söyleyecekler şarkıları kendileri tercih ederler, boğuk ve kısık sesle söylenir.

Bu gruptaki şarkıları en iyi söyleyen şarkıcılar:
ANTONIO MARIENA
MANOLA CARACOL
NINO DE LOS PINOS
vs.

3.cü grup şarkılar Çingene menşeili olmayan şarkılardır. Herhangi bir ses özelliği gerektirmez.

Bu grup şarkılarını en iyi söyleyenler:
FERNANDO DE UTEERA
FOSFORITO
MANUEL VERGAS
PEPE PINTO
v.s.

4.cü grup şarkıları hareketli ve neşeli olanlardır.

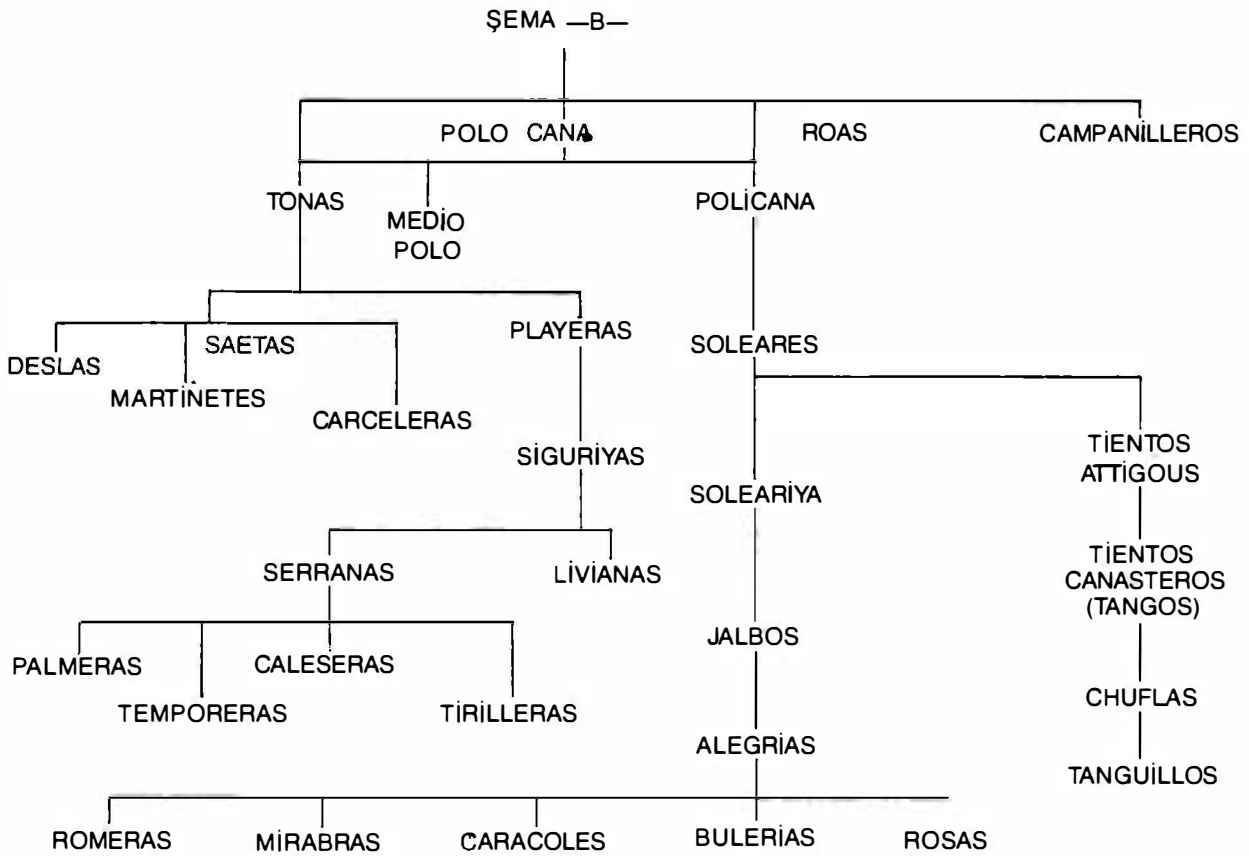
Bu grup şarkıları en iyi söyleyenler:
MANOLA ESCOBAR
JUANİTO VALLERAMA
PEPE MARCHENA
RAFAEL FERİNA
ENRİQUE MONTOYA
v.s.

Arka sayfada A ve B şemalarında gruplandırılmış ve isimleri verilmiş olan tüm şarkılar Flamenco'nun seceresini teşkil eder. Fakat burada görülen tüm şarkılar konser gitaristler tarafından icra edilmedikleri gibi şarkı olarak söylenmeyenleri dahi mevcuttur.

Gerek şarkı olarak söylensin, gerek solo olarak icra edilsin her parçanın kendine özgü bir karakteri olduğunu ve bu parcaların her ilin karakteristiğini yansıttığını görmüştük. Aşağıdaki haritada bunların kısa bir açıklaması yapılmıştır. Bu haritada hem gerçek Flamenco'nun beşiğini hem de illere göre bu illerde en çok söylenen şarkıların kısa isimleri verilmiştir.

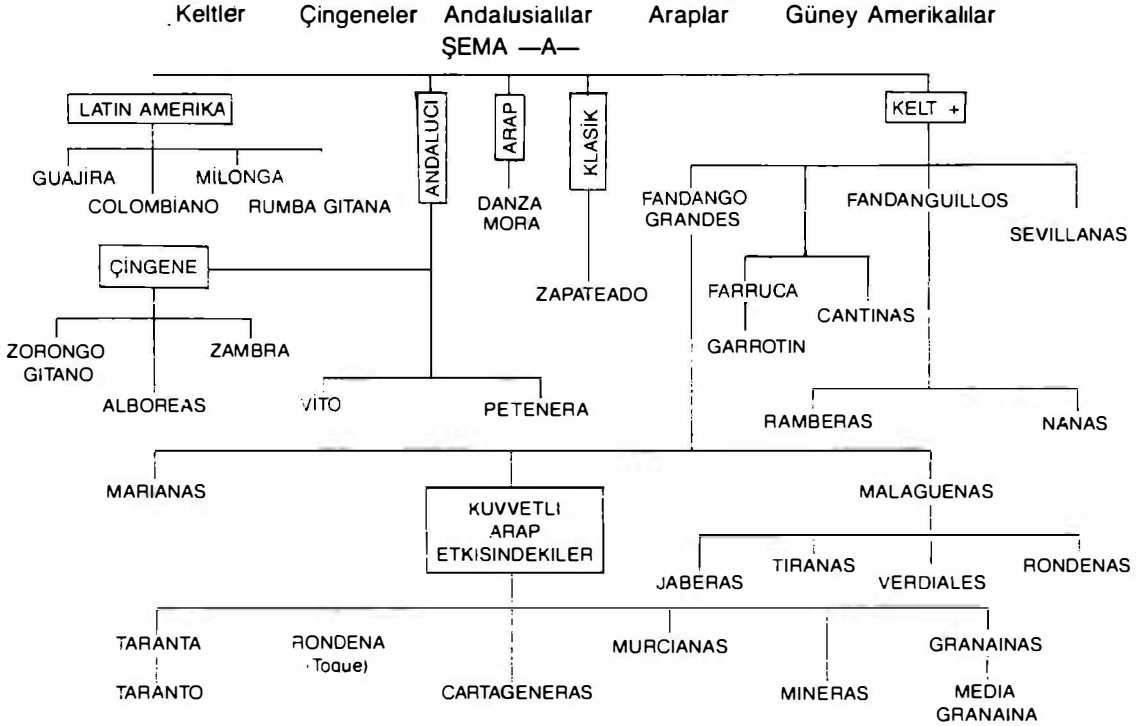
DEĞİŞİK MENŞEİLİ DİNSEL ŞARKILARDAN TÜREYENLER

(JEWISH ARABIC CHRISTIAN GYPSY INDIAN ORIENTAL)



DEĞİŞİK MENŞEİLİ FOLKLORDAN TÜREYENLER

(CELTIC GYPSY ANDALUCIAN ARABIC LATIN AMERIKAN)
Keltler Çingeneler Andalusialılar Araplar Güney Amerikalılar



+ KELTLER= Bugünkü Breton. İrlanda ve Galyalıların aslını meydana getiren Hint, Avrupa asıllı kavim.

Aşağıda İspanya haritası ve sekiz ilden meydana gelen Andalucia haritası ve en önemli Flamenco merkezleri görülmektedir.

Aşağıdaki şehirlerde en çok icra edilen şarkılar:

I- HUELVA: Fandango grandee ve fandanguillo

2- SEVİLLA: Tonas, Martinetes, Deblas, Caracoles, Cano, Polo, Soleares, Segurias, Sevilanas.

3- CADİZ: Segurias, Soleares, Tango, Bulerias, Alegrias, Cantinas, Mirabras, Romeras, Cacoles, Tanguille, Tientos.

4- MALAGA: Malaguenas, Jaberas, Verdialaz, Rondenas

5- CORDOBA: Alegrias, Coleseras Albores, Polo, Soleares, Cana, Segurias

6- JEAN: Serranas Albores Caleseras, Fandanges Solea

7- GRANADA: Granadina Media Granadina Fandango Grandes

8- ALMERİA: Tarantas Taranto Cartagenera

Aşağıdaki listede Flamenco'da kullanılan bütün şarkıların listesi ve her parçanın karşısında hangi gruptan olduklarına dair kısa açıklamalar gösterilmiştir. Bu listede büyük harfle yazılı olanlar en çok söylenen şarkılar ve gitarla solo olarak en çok icra edilen parçalardır.

CANTE: Şarkı

BAİLE: dans

TOQUE: Gitarın solo icrası

GRANDE: Ciddi ve diamatik olanlar

İNTERMEDİO: Daha az ciddi fakat daha süslü olanlar.

CHİCO: Neşeli ve hareketli olanlar

1- Albereas cante baile toque chico

2- ALEGRİAS cante chico baile intermedio toque chico

3- Bamberas cante chico (gitar ve dans yok)

4- BULERİAS cante baile toque chico

5- Caleseras canta chico (gitar ve dans yok)

6- Campanilleros (andalucian folkloru)

7- Cantinas cante baile toque chico

8- CANA cante baile toque Grande

9- Caracoles cante toque chica baile intermedia

10- Carcaleras cante grande

11- Cartegeneras cante teque intermedio (dans yok)

12- Chuflas cante baile toque chico

13- CLOOMBİANOS cante baile toque chico

14- DANZA MOPA baile toque chice (şarkı yok)

15- Deblas cante grande (dans ve gitar yok)

16- FANDANGO GRANDES cante taque intermie (dans yok)

17- FANDANGUİLLO (FANDANZO DE HUELVA) cante toque chico (grup dansı)

18- FARRUCA baile toque chico (çok kısa şarkı)

19- GARROTİN Andalucian folkloru

20- GRANAİNAS cante toque intermedia (dans yok)

21- GUAJIRAS cante baile toque chico

22- Jaberas cante toque intermedie (dans yok)

23- Jaleos cante baile toqui chico

24- Livianas cante baile toque grande

25- MALAGUENA cante toque intermedio (dans yok)

26- Marianas cante toque chico (dans yok)

27- Martinetes cante grande (dans ve gitarcı yok)

26- MEDİA GRANAİNA cente toque intermedio (dans yok)

29- Medis polo cante baile toque grande

30- Milanga Andalucian folkloru

31- Mineras cante toque intermedio (dans yok)

32- Mirabras cante baile toque chico

33- Murcianas cante toque intermedio (dans yok)

34- Nanas cante toque chico (dans yok)

35- Palmeras cante toque chico (dans yok)

36 - PETERENAS cante baile tque intermedie

37- Pleyeras cante baile toque grande

38- Polos cante baile toque grande

39- Romeras cante baile toque chico

40- RONDENA toque intermedio baile grando

41- Rondenas cante toque chico (grup dansı)

42- ROSAS cante toque chico baile intermedia

43- RUMBA GİTANA cante baile toque chico

44- Saetas cante grande (dans ve gitar yok)

45- SERRANAS cante baile toque grande

46- SEVİLLANAS andalucian folklor

47- SİGURİYAS cante baile toque grande

48- SOLEARES cante baile toque grande

49- Soleariya cante baile toque grande

50- TANGUİLLO Andalucian folkloru

51- TARANTAS cente toque intermedio (dans yok)

52- Taranto cante teque intermedio baile grande

53- Tempereras cante toque chico (dans yok)

54- TİENTOS ANTİQUOS cante toque intermedia baile grande

55- TİENTOS CANASTEROS cante baile toque chico

56- Tiranas Malaguenas'a benzer unutulmuş durumdadır.

57- Tonas cante grande (dans ve gitar yok)

58- Trilleras cante toque chico (dans yok)

59- VERDİALES cante toque chico (grup dansı)

60- Vito andalucian folklor

61- ZAPATEADO teque chico baile intermedio (şarkı yok)

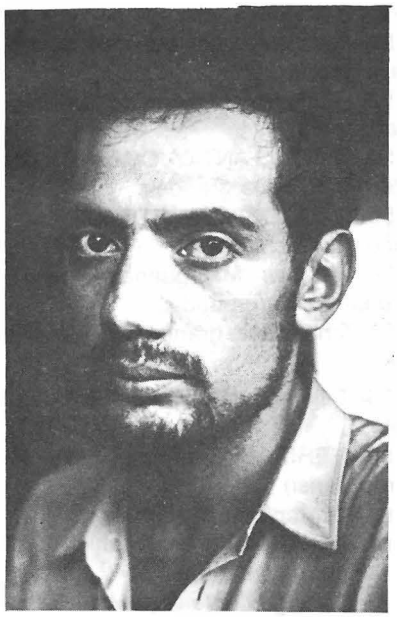
63- Zoronge cante teque baile chico

Buraya kadar açıklamalardan anlaşıldığı gibi plaklarda olsun, notalarda olsun hep aynı isimler kullanılır. Mesela bir gitaristin plağında soleares farruca siguriyas isimli üç parça dinleyelim bu üç ismi ihtiva eden parçalara bir başka gitaristin plağında da görürüz isimler aynıdır. Parçaların karakterleri aynıdır, tonaliteleri de aynıdır. Fakat melodik akışı falsetaları ve tonalite içerisindeki gezinmeler ve yorum farklıdır. Bunu Türk musikisinde kullanılan makamlara benzetebiliriz. Rast makamı nihavent makamı, hicaz makamı gibi. Bir udinin rast makamında taksim yaptığını düşünelim. Türk musikisine yakından aşina olan birinin gözü kapalı bunu dinlediği zaman rast makamı olduğunu anlar. Bir başka udi, yine rast rakamında bir taksim yapsın dinleyen şahıs bunun da rast makamı olduğunu anlar oysa birinci udi ile ikinci udi aynı makamda taksim yapmış olmakla beraber birbirlerinden mutlaka farklı çalıp, farklı yorumlamışlardır. Flamenco'da da durum aynıdır. Mesela bir alegrias parçasını beş ayrı gitaristten dinleyen ve Flamenco'yu çok iyi bilen birisi yorumları, melodileri farklı olmasına rağmen beş gitaristin de alegrias çaldığını anlar.

İleride her parça özellikleri hakkında ayrıca durulacaktır.

=SÜRECEK=

Flamenko



YAŞAR AKŞAHİN

İspanyol müziği dört ana gruptan olusur.

1) Biscay ve Navarre bölgesinin müziği olan düzensız ritmli Bask.

2) Galicia ve Castille bölgesinin canlı, ritmi güçlü "Bolero ve Seguidilla"sı.

3) Catalonia'nın Fransızlardan etkilenmiş hüzünlü ve hareketli müziği.

4) Endülüs bölgesinin müziği olan Flamenko.

Flamenko gerek evrimi, gerek zengin çeşitliliği ile saydığımız diğer müziklerden apayrı bir yere gelmiş, yöresel bir müzik olmaktan çıkıp. tıpkı caz müziğinde olduğu gibi evrensel bir müzik haline gelmiştir.

Caz ne kadar Amerikan'sa, Flamence'de o kadar İspanyol'dur. İki müzik türü de birbirinden uzak kıtalardan insanlığın müzikal tarihinin karanlık geçmişine uzanırlar.

Flamenko geniş bır sentez müziğidir. "Fellah Mengü" (Daha sonra dillere Flamenco olarak yerlesecektir.) müziğinin temelleri Hindistan'dan Batı'ya göç eden çingenelere dayanmaktadır. Bu çingenelerin bir kısmı Anadolu yolu ile Bizans'a, oradan da Avrupa'ya. diğer bir bölümü ise Kuzey Afrika'ya gecererek (bu yolculuk uzun bir süreçtir) Fas'tan Andalucıa'ya (Endülüs) gelirler. Tabii beraberlerinde müziklerini de getirdiler. Bu müzik. Hınt, Bizans. Afrika. Fas (Emevilerın 711 yılında İspanya'yı işgal etmeleriyle) Arap etkisinin de pay sahibi olduğu bır kültür karışımının sonucunda oluşmuştur.

Ve kesin olarak bugünkü şekline Endülüs'te kavuşmuştur.

Toplum tarafından dışlanan çingenelerin uğradıkları haksızlıklara. ezilmişliklerine bir başkaldırı, bir çığlık, bir ağıt ya da bir sevinçtir Flamenko... Bir ezilmişlik vardı görüldüğü gibi. bu ezilmişlik ortamında bir çeşit çingene alt kültürü gelisirken müzikleri de gelişti. Temalar genellikle yalnızlık, ölüm. gözyaşları, aşk, sevgi ve coşkudur. Flamenko müziği üç ana öğeden oluşur: Şarkı, dans, gitar.

Flamenko'nun başlangıç yıllarında hüzünlü veya coşkulu olsun tüm parçalarda el çırpmalar (Palmas), parmak şaklatmalar (Pitos) topuk vuruşları (Tacaneos) ve davul eşlik ediyordu.

Gıtar Flamanco'ya daha sonraları girdı. (Klasik gitarcılardan özenilmiştir) ama zamanla en önemli enstrümanı haline geldi.

Ancak klasik gitardan farklı olarak değişik bir çalma tekniği de gelişti. Bu tekniğin ana özellikleri:

1) Resquado: Sağ elle yapılan birkaç

ayrı türdeki vuruş biçimi.

2) Picado: Sağ elin isaret ve orta parmağı ile solo bölümleri Apoyando (Parmağı tele yaslayarak) çalmak.

3) Golpe: Yüzük parmağı ile gitarın gövdesine ritmik bir sekilde vuruşlar.

4) Falseta: Flamenco'da atılan soloların düzeni.

5) Tramolo: Klasik gitarda tirando (teli cekerek) ile sürekli çalmaz.

6) Legato: Parçaların gidişatına göre sağ eli kullanmadan sol elle tellere vurarak yapılan çalışlar.

7) Flamenco akorları: Klasik gitardan daha değişik basılır. Ve bu akorlarla formlar kendilerini belli eder. Örneğin Verdiales'te Mi majöre, Fa majöre resquade, sol majör, Fa diyez major ve Fa majöre ise sadece baş parmakla vurulur.

Flamenco'nun en çekici özelliği işlek ritmidir. Amerikan cazında olduğu gibi, Flamenco'da da sık sık sinkop (form değiştirme) görülür. Usta bir gitarcı Rumba çalarken, birden Tango Flamenco'ya geçebilir. Ayrıca çalış esnasında alkışçıların coşturucu seslenişlerine de sık sık rastlanır. Örneğin "Ole Ole" seslenişi, Araplardan kalmıştır ve "Allah-Alhah" çağrışlarının izdüşümüdür.

Flamenko gitarla klasik gitar arasındaki bir önemli fark da hızdır. Örneğin Bulerias'ta her vuruşta bir akor basılır, bir nevi akorlarla solo atılır.

Falsetalar da yine büyük bir sürat ister. Bu da gitar da çok çalışacaksın demektir.

Zaten Endülüs'lü bir gitarcı asla gitarından ayrılmaz. Gitarı onun elleri, gözleri, varlığının ayrılmaz parçasıdır. Ve Endülüs'te Flamenco her yerdedir. Yaşamın havası, suyu, nefesidir... Sole ares, Sevillanas, Rhumba, Tango Flamenco, Verdiales, Farruca, Bulerias, Fandangos, Alegrias, Patanera, Tarantas, Tientas, Sequidilla, Zambra, Dansa, Araba. (Arap dansı) Flamenco müziğinin başlıca formlarındandır.

Günümüzde Flamenco değişimlere uğramış Flamenco gitarcılar yeni arayışlara gitmişlerdir. Bu nedenle Flamenco iki ana bölümde ele alınmıştır.

1) Puro Flamenco: Geleneksel flamenco türlerini çalanlar.

Bu türün en önemli gitarcısı *Agustin Castellon (Sabicas)*dur. Sabıcas puro Flamenko'nun en büyük yaratıcı, yorumcusu ve icracısıdır.

En karanlıkta kalmış Flamenko parçalarını gün ışığına çıkartmış, formları geliştirmiş ve Flamenko'ya sayısız beste kazandırmıştır. Sabicas kendinden sonra gelen, tüm Flamenko gitarcılarını etkilemiştir. (Paco de Lucia bile ondan etkilendiğini açıkça söylemiştir.)

Sabicas Pampalona'da bir çingene karı-kocanın oğlu olarak doğdu. Küçük yaşta gitarda büyük bir yeteneği olduğunu gösterdi. Profesyonel müzik hayatına 11 yaşında Pampalona'da başladı. 20 yaşında İspanya'nın en önemli gitarcısı oldu. Bir dans topluluğu ile gurbete çıktı, uzun yıllar dolaştı, daha sonra Amerika'ya gitti. Orada tek başına ve grubuyla konserler verdi. (1957-1958).

Grubu kardeşi Diego Castellon (gitar), Mario Escadero (gitar), Anita Ramos (dansçı) ve Enrique Montaya (vokal)'dan oluşmaktaydı.

Sabicas çingene müziğinin, zengin, coşkulu ritm ve ezgilerinin dışında kendi sitilini yaratmıştır. Ve çingene müziğine kendi modern icrası ve doğaçlamasını eklemiştir.

Müthiş yeteneğiyle her zaman gurur duymasına rağmen, onunla gösteriş yapmaktan hiç hoşlanmayan bir kişiliğe sahiptir. Çaldığı anlardaki heyecansız ve sakin durumu, onun gitarı üzerindeki hakimiyeti ve yaratıcılığındaki kusursuzluğundan ileri gelmektedir.

Sabicas elindeki malzemeyi aramak zorunda kalmamış bir sanatçıdır. O, yaratmak için gerekli güce ve ne yaratmak istediği konusunda gerekli bilgiye sahipti ve ne yapmak istediğini de biliyordu.

Yaşamını da büyük bir düzen içinde geçirmektedir. Anlatıldığına göre iyi ve pahalı giyinmeyi, bol bol kahve içmeyi seven güleç yüzlü biridir.

Yaşamın mutluluk ve üzüntülerini en iyi şekilde algılayıp, müziğinde vurgulayabilmek için, yaşamının her döneminde yeteneğini geliştirmiştir. Halen yaşamaktadır.

Ramon Montaya, Mario Escadero, Nino Ricardo, Melchor de Marchena, Pepe Romero, Juan Serrano ve Paco Pena gibi gitarcılar Puro Flamenco akımına dahildirler.

2. YENİLİKÇİLER: Bunların başında Paco de Lucia (Francisco Sanche Gomez) gelir. O Flamenco'yu olduğu yerden daha üst düzeylere götürmüştür. Başlı başına bir inceleme konusudur.

Şarkı alanında ise Camaron, Paco de Lucia ile aynı kategoride yer alır. Alışılmış Cantaorluk geleneğinin tüm tek düzeliğini yıkmış, sarkılarına apayrı bir lezzet, virtüözlük ve ritm zenginliği katmıştır.

Paco de Lucia ve Ramon de Algeciras'la birlikte doldurduğu "Disco De Oro" Paco de Lucia, Tomatito ile doldurdukları "Camo El Agua" ve "Calle Real" albümleri ile yenilikçiler sınıfına girmiştir. "La Leyende del Tiempo" albümünde Flamenco müziğin beteri, elektro gitar gibi enstrümanlarla süsleyip değişik arayışların da Flamenco'yu zenginleştirebileceğini ispat etmiştir.

VICTOR MONGE (SERRANİTO): Madrit'te doğmuş ve 8 yaşında babasından gitar öğrenmeye baslamıştır. Daha sonra kendini geliştirdi. 1979'da İspanya Ulusal Gitar yarışmasında 1. oldu. Büyük bir sürate ve yalın bır gitar diline sahiptir. 1980 ve daha sonraki yıllarda Puro Flamenco'nun dışında arayışlara yönelmiştir. Larry Coryell ve Philippe Catherin'le birlikte bir gitar üçlüsü oluşturup turneler düzenlediler. 1986 yılında Ankara'ya da geldiler.

MANOLO SAN LUCAR: San Lucar'da yenilikçiliğin başlıca temsilcilerinden biri ve yenilikçiliğin gerektiğini özellikle savunuyor. "Flamenco gitar armonik açıdan büyük ölçüde yoksullaşmış durumda artık. Biz Flamenco'yu "Puro Flamenco"cularden fazla seviyoruz. Biz arıyoruz, onlarsa aramıyor, sadece geriye bakıyorlar. Ve bugün İspanya'da görülen değişiklikler bizim sayemizde oldu. Biz Flamenco'yu daha geniş kitlelere yaydık" demiştir. 1987'de İstanbul Festivali'ne geldiğinde.

Yine yenilikçiler arasında Paco de Lucia'nın türünü deneyen Tomatito ve Capero'yu da sayabiliriz.

Zaman büyük bir hızla değişmekte, iletişim araçları da değişmekte, bu insanların olduğu kadar müzisyenlerin de eski ve bulduklarıyla yetinmeyip yeni arayışlara, yeni denemelere gitmelerini sağlayacak, çünkü hiçbir şey statik değil...

Paco de Lucia bu yıl iki kez grubu ile (Ramon de Algeciras-gitar, Pepe de Lucia-vokal, Manuel Soler-dans, Jorge Pardo-flüt-saksafon, Carles Benavent-bas, Ruben Dentas-davul) ülkemize geldive unutulmayacak konserler verdi.

Kendisi ile her iki gelişinde de görüşüp konuşma fırsatını buldum.

PACO DE LUCİA ile Konuşmalar:

29 Nisan 1987 tarihinde Ankara'da Celal Erdem, Reşat Topaloğlu ve Ben Paco De Lucia ile tanışıp konuştuk.

— Flamenco müzik yapıyorsunuz, ama stilinizde caza da yönelimler görülüyor. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

— Tabii yaptığım müziğin temeli Flamenco'dur. Ben sadece bu temel üzerinde bazı arayışlar yapmaktayım. Ancak bu müzik türümü değiştireceğim anlamına gelmemeli.

— Dünyanın birçok yerinde konserler

Paco De Lucia ve Yaşar Akşahin

verdiniz, bunların içinde en çok sevdiğiniz hangileriydi?

— Birçok yerde müzik yaptım. Tokyo, Madrid ve İstanbul'daki konserlerimi öncelikle sayabilirim.

— John Mc Laughlin, Larry Coryell ve Al Di Meola hakkında neler düşünüyorsunuz?

— Onlar çok büyük gitarcılardır. Her biri kendi dalında uzmanlaşmış çok çok iyi müzisyenler.

— Ama biz sizin doğal gitar çalışınızla onlardan daha üstün olduğunuz kanısındayız.

— Teşekkürler.

— İstanbul'da Flamenco müziğini yaymak ve öğretmek için bizlere ne gibi tavsiyelerde bulunursunuz?

— Öncelikle Güney İspanya'ya yani Andalucia'ya gitmeniz gerekli ve çok çok çalışmanız...

— Flamenco'yu okulda öğrenmediniz?

— Doğru herhangi bir okulda öğrenmedim. Sokaktan insanlardan öğrendim.

— Bir Flamenco okulu açmayı düşünüyor musunuz?

— Belki ilerde olabilir. Şimdilik buna zamanım yok.

— Sizce dünyada en iyi Flamenco müzik yapanlar kimlerdir?

— Manola San Lucar, Capero, Tomatito, Serranito, Sabicas...

— Evli misiniz?

— Evet, üç çocuğum var. (x)

— Bir gün onlarında Flamenco çalmalarını ister misiniz?

— Hayır. Flamenco'da bir düzeye gelmek için yıllarca durmadan dinlenmeden çalışmak, gitarından ayrılmamak gerekiyor. Yaşamı sürekli kendine bağlar ve sürekli özveri ister.

19 Ekim 1987 Pazartesi Saat 12'de kendisini görmeye Sheraton Oteli'ne gittim. Orada da kendisi ile aşağıdaki söyleşiyi yaptım:

— Dünyanın en iyi ve en hızlı gitar çalan kişisisiniz. Çalışma tekniği olarak günde kaç saat gitar çalıyorsunuz?

— İlk zamanlar çok çalışırdım. Ama şimdi belirli bir programım yok. Müziğim neyi gerektirirse onu, ne kadar gerektirirse o kadarı çalıyorum.

— Gitar diliniz ve caz eğilimleriniz hakkında neler söyleyeceksiniz?

— Ankara'daki konuşmamızda da belirttiğim gibi yaptığım müziğin temeli Flamenco'dur. Müziğimi modernleştirmeyi düşünmüyorum. Gitarımın dili Flamenco'dur. Ben de meraklı bir müzisyenim, sürekli gelişmeye uğraşıyorum. Müzik çaba ister, sevgi ister, saygı ister. Ve müziğin kendi dili vardır. Elle tutulur, gözle görülür bir şey değildir. Çaldığım anda tüylerim ürperir. Müzik bir hissediliştir, bir felsefedir.

— Müzik öğreniminizde çingenelerin etkileri neler?

— Çingenelerin arasında büyüdüm, çingene değilim. Gitarı da sokaklarda insanlardan öğrendim. Zaten Flamenco öğrenmek için çingenelerle bir arada olmak, sokaklarda içmek, onlarla gitar çalmak, dans etmek gerekir. Ben de böyle yetiştim. Gitar çalarken kendi dengemi bulmak istiyorum. Duygularımın dengelenmesi için müzik yapıyorum.

— Bir yazımda grubunuzla yaptığım müziği "Endül Caz" olarak adlandırmıştım.

— Bu ismi sevdiysen Endülcaz diyebilirsin.

— Önceleri örnek aldığınız müzisyenler kimlerdi?

— Çocukluk yıllarımda Nino Ricardo ve Sabicas'ı örnek almıştım.

— İnsanlardan da ders aldınız...

— Doğru, herkesten ders aldım. Ne zaman usta oldum bilemiyorum. Ancak şöyle diyebilirim: "Seni genç veya senden sonrakı gitarcılar taklit ettiğinde artık oldun demektir."

— Hiç "Dansa Araba" (Arap Dansı) denemiyorsunuz. Örneğin Sabicas'ın 17 tane ayrı Arap Dansı var.

— Arap Dansı yazabilmek veya çalabilmek için çok çok iyi olmalı. Ben saygı duyuyorum. Ama yapamıyorum. Yapınca çok iyisini yapmalıyım.

— Özellikle kullandığınız gitar ve tel markaları nelerdir?

— Gitar olarak özel el yapısı "Hnos Conde", tel olarak ta "Luthier" (ABD) kullanıyorum.

— Duende (X)'yi tanımlayabilir misiniz?

— Duende bir Cin'dir. Çok özel bir ilhamdır. Kişinin ayaklarını yerden keser. Uçtuğunu hissedersin adeta...

O anda dünya, hayat her şey durmuştur. Tam bir dengeye girersiniz. O anda mükemmeli, olmayanı yakalarsınız. Nirvana'ya ulaşmak gibi...

Geldiği andan sonra o anı bulmak için tekrar tekrar çalarım. Bazı anlarımda ve bazı konserlerimde (çok ender olarak) gelir.

— Ankara'dan sonra John Mc Laughlin'le turne yapacağınızı söylemiştiniz:

— Evet, onunla Avrupa turuna çıktık, Temmuz ayında sona erdi.

— Konserin albümünü çıkaracak mısınız?

— Hayır, videosu çekildi. Rahatsızdım, omuzlarım ağrıyordu.

Konseri albüm olarak çıkartamadık.

— Mc Laghlin'le çaldınız nasıl buluyorsunuz?

— Mc Laughlin zorlu bir rakip.

— Ya gitar? Dünyaya gitar çalmak için geldiğinizi düşünüyorum.

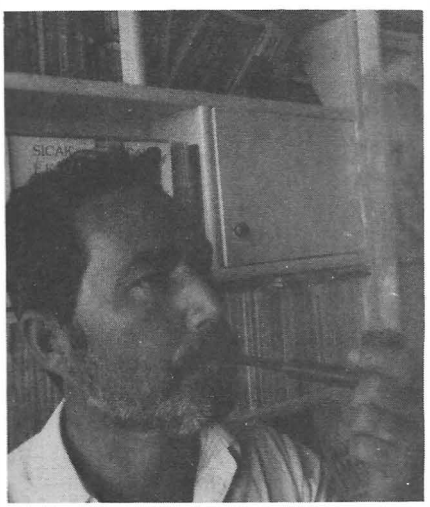
— Her şeyim, yaşamımın amacı. Hayatta yaptığım tek şey gitar çalmak ve en iyi yaptığım da bu. Onu çalmadığım zaman KÖRÜM, SAĞIRIM... BİR ÇÖPLÜĞÜM....

(x) Paco' De Lucia'nın 9 ve 8 yaşlarında 2 kızı, 3,5 yaşında bir oğlu var.

(X) DUENDE: Gitarda belirli bir ustalığa ulaşmış, Flamenco gitarcılarının çalmaları esnasında ender olarak çok üstün bir ruh potansiyeline ulaşmaları hali

Trakya Halk Müziği üzerine...

MÜMİN GÜNEŞ



1948'de Çorlu'da doğdu. Yazı hayatına Sanat Emeği dergisinin açtığı anlatı yarışmasında "Grev" adlı eserinin birincilik alması ile (1979) başladı. Kırmızı Yürekli Zaman (1984) ve Sıcak Ekim (1987) adlı iki romanı vardır. Halen Broy şiir dergisinin Yazı İşleri Müdürlüğü'nü yapmakta ve roman çalışmalarını sürdürmektedir.

Trakya insanı, müzik türlerinin tümüyle içli dışlıdır, en revaçtaki tartım 9/8 liktir. Örnek olarak Tekirdağ karşılaması gösterilebilir. Öykü: Düğün başlamıştır, genc kızlar en iyi giysiler içinde yavuklularına güzel görünme yarışı içinde olup göz süzmektedirler. İçlerinde fakir bir kızla annesi de bulunur, kızcağız giyiminden dolayı mahçuptur. Ve annesine hemen bir mani söyler:

Ani mari ana
Diksene donumu
Oynayayım sana
Çiftetelli oyunu

Bu mani, Tekirdağ karşılaması olarak oynanmaktadır.

Müzik, iki şekilde belirir: Sözlü ve sözsüz olarak. Sözlü müzik, yöresellik taşıyan halk türkülerini, manilerini, sözsüz halk müziği ise, halkın oyunlarını ezgi kurallarında benimsemeleridir. Sevgi, ölüm, göç, özlem, ayrılık, askere gidiş, dönüş ana tema konusudur. Her şey gerçekçi bir renk ve özellik taşır. Sıcak görüntüler huzurlu bir dünyayı çağrıştırır adeta.

Toplumun duygu selinde, gelenek ve göreneklerin, güncel olayların, müziğin çıkışında belirgin etkinliği vardır. Sevincin oynak, sevginin lirik, acının yanık, problemli yaşamın umut aşılayan bir ağızla söylenmesi gibi.

Her zaman sosyal müziğe yansımasını hissettirmiş, köyden kente göç, yalnızca, birarada yaşama (köy-kent) müzikte görülür. Yadsınamaz.

Bilindiği gibi müzik, tartım "ritm", ezgi "melodi" ve çok seslilik "armoni" olmak üzere üç önemli öğeden oluşan bir sanattır. Müzik insanlara bir şeyler anlatır. Ezgi, mutluluğun imgesidir gerçekte ve yaşamın güzelliği sesin derinliğinden fışkırır. dinleyiciler ve oyuncular yüreklerine ellerine almakla kalmayıp, düşünceli bakışmalarla birbirlerine açık mesaj ulaştırırlar. Burada, müzik, sanatın ve bilimin olabilir kalıp ve kurallarına coğu kez yabancı kalır. İnsanlar, bestecilik bilgilerinden habersiz oldukları halde. yaratıcılıklarını sürdürmüslerdir ve sürdüreceklerdir.

Müziğin ezgisel yapısı, gerek makamsal divan müziği, gerekse majör ve minör sisteme dayalı Batı müziğinin ezgisel özelliğini almaya yatkın belirtilerle donandığı gözden kaçmamaktadır. Şarkıların, türkülerin ve oyunların üzerinde incelemeler yapıldığı zaman, belirgin yapısal öğeler saptanmıştır.

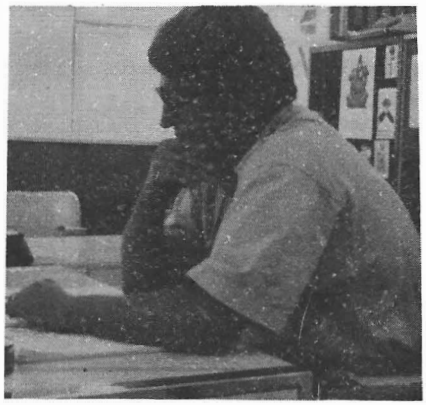
Müziğin önemli özelliklerinden biri, tüm çağrışımların ezginin yaratıldığı tonalitenin temel sesiyle çakışması ya küçük aralıklı seslerle ya da bitişik seslerle örülmüş olmasıdır. Trakya müziğinde, bir ucunda, ister minör. isterse majör bir dizi secilmiş olsun. ezgi, tonik akordonu oluşturan sesler diğer uçta da aynı tonunu az çok koruyacaktır. Halbuki Türk müziğinde bir ezginin mutlak sesle bitmesine karşın. başlama sesi müziğin devamını derecelendirmekte rol oynamaktadır. Burada, dörtlü armoni yöntemine göre, tonalitenin polifonik yapısının gözle görülür, kulakla işitilir payı vardır. 7/8'lik ritmler 3 aksamlıdır. Örnek olarak, *"Deryalar"* gösterilebilir.

Müziğin ezgisel yapısında kısa aralıklı ayrıcalıklar, benzemezlikler bulunur. Elbette, ana kuralların değişmezliği söz konusudur. Bu ayrıcalıkların dışında Trakya Halkı Müziği, ezgisel yapı bakımından şu belirgin tanımlamalar açığa çıkar:

Ezgilerin büyük bir çoğunluğu ince bir perde ile başlar. Söylenişte ve oyunda az farklılık görülse bile, gözle büyütülmeyecek bir farklılıktır bu. Gerçekte karakteristik olarak Makedonya özelliği korunur ve yöresellik ağır basar. Fakat, geleneği yaşatma ortamının ortadan kalkması olayı belirginleşmiş olup, günden güne bir yapaysallık tavırları ağırlık kazandıkça, müziğin kabuk değiştirdiği ileri boyutlarda tartışılır konular arasına girmiştir.

Başlarken

SİNA KOLOĞLU



1956 yılında İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'nden sonra Gazi Üniversitesi Kamu Yönetimi bölümünü bitirdi. Basın Yayın Genel Müdürlüğü, Haber Dairesi'nde çalıştı. Halen Cumhuriyet Gazetesi'nde gazeteciliğini sürdürmekte ve Grup Bulutsuzluk Özlemi'nde klavyeli çalgılar çalmaktadır. Sina Koloğlu, Yarın dergisine, basınımızda ilk örneklerden olan rock eleştirilerini yazdı.

Yazımızda Türkiye'de '80 sonrasında müzik alanındaki son duruma değinmek istedik. Alanımız klasik müzik dışında kalan çeşitli "tınıları" barındıran müzik. '80 sonrasında önem kazanan müziğin sorunlarını, yer alan tartışmalarını gündeme getirdik. Bu yeni çıkan dergi aracılığı ile ileride her birini teker teker açacağımız konuları bir yazıda topladık. Müzik yavaş yavaş "önem" kazanmaya başladı. Önce bu ilgiye kısaca değineceğim.

Kısaca nasıl önem kazandı

Müziğin "motivasyonu" gençliğin dinamiği ile yakından bağlantılı. 1980 sonrasında konserler dizisinin artması yeni grupların çıkışı, kaset ve plakların satımı 20 bin barajında kalsa da ve bütün bu olgulara sahip çıkan genç kuşak. Müzik, adına bir müzik festivali düzenlemesi ve kasetlere "bandrol zorunluluğunun gelmesi" ile de biraz rahatlar gibi oldu. Sanat sayfalarında kliseleşmiş "müzik denince akla klasik müzik gelir" sloganını yavaş yavaş terketmeye başladı. Müzik, yeni eleştirmenlerini de doğurdu. "Pop, rock, çağdaş Türk müziği", "kale alınan" bir müzik durumuna gelmeye başladı.

Müzikte çatışmalar

Bugün "müzik" içinde bir mücadele söz konusu. '80 sonrası gruplar ve muhafazakârlar. Bugün Türkiye'de, TV'ye, kaset ağına, stodyolara ve stüdyodaki tını anlayışına muhafazakârlar hakim. Türkiye'deki genel müzik pastasında payı o kadar da büyük olmayan müzikte muhafazakâr kanat kendi "tınısını" kabul ettirme niyetinde. "Halk bu türü beğeniyor" gerekçesi ile halka ne beğendiği sorulmadan muhafazakâr gruplar müziği kendi denetiminde tutmaya çalışıyor.

Genç gruplar ne yapıyor?

Genç gruplar "ancak kendilerine" gelebildiler. Yani ayağının üstüne basabilir, kasedini plağını çıkarabilir, konser verebilir durumdalar. "Yok olma" tehlikesini (kendi kişisel hataları dışında) aşmışlardır artık. Ama daha "muhafazakâr müzik" anlayışına kafa tutabilecek durumda değiller. "Güçlü duruma gelebilmek" nelere bağlı? Biz denetimden önce radyo ve televizyon yapımcılarının "önemini vurgulamak" istiyoruz.

Müzik ve eğlence programlarını hazırlayan yapımcıların programları ile ilgili fazla bir şey söylemeye gerek yok. Yaptıkları ortada. Müzik yapımcısının önce kendisini yenilemesi kafa yapısını ve müziğe bakışını değiştirmesi lazım. "Her müziğin" en kalitelisini programına çıkarması, ve "muhafazakâr müzik lobisini" kırması gerekir. Önlerinde bir İzzet Öz örneği var. Müziğe bakışını kabul ettirmiş, haklı olarak diğerlerinden farklı bir yere gelmiş. Radyo'daki müzik programları yapanlara baktığımızda "Batı ağırlıklı müzik parçalarının" çalındığını görüyoruz. Bir konuşmamızda TRT 3'ün "başarılı rock müzik yapımcılarından" Yavuz Aydar'a, "ne-

Yeni Türkü

den kaliteli Türk parçaları çalınmıyor?" sorusunu yoneltmıştım. Kendisi daha önce TRT'den "calınabilir" ızni almış. '70'li yıllara ait parcaların bile yenıden calınmasının bır "denetım" gerektırdıgını, bunun da oldukca zaman aldıgını belirtırken "programlarımızda bızde Türkçe kaliteli parçalara yer vermek istıyoruz ama. engelleri asamıyoruz" demıştır Dedik ya. uğraşmak gerekir. Onümüzdekı günlerde yenı grupların bazılarının parcaları denetımden cevaplarını alacaklar. Bunlar gectıgı takdıroe TRT yapımcılarının tutumu ne olacak?

Genç grupları etkıleyen adlarını duyurmasında etkıleyen dıger bır unsur ekonomık sorunlar. Grubun adının duyulması TRT kadar, bol konserın verılmesine. düzenli kaset ve plak çıkarımına bağlı İkı fiyat verelım. Kaliteli bır stüdyoda bır bantın yapımı yaklaşık 7 milyon lıra. Y ne elı yüzü düzgun bır konser (tanıtım orta karar bır ses düzenı. ışıgı vs.. milyondan aşağı degıl. Genç gruplar ounların arkasına sıgınıp "bızden bu kadar demesi" doğru mu? Genç grupıar gercekten yenı bır alternatıf getıriyor mu?

Yeni müzik mi?

Yenı gruplar kendi aralarında degışık türlerde müzık yapıyor. Bir ayrım yapmak gerekırse. basını Yenı Türkü'nun çektıgı Ezgının Günlüğü. Çağdaş Türkü'yu bır potada toplayabilirız (tabii kı kendı aralarında farklılıklar var...). Nokta dergısınde cıkan bır yazıda bu grupların yaptıgı müzık "yenı bır dıl yaratmaya yonelik Yenı Türkü sansonu Batı müzıgı degerlerıyle özgün olmak arasında bır noktayı yakalamaga çalısıyor" denıliyor. Türk müzıgi enstrümanlarının çok seslılık ıçınde kullanımı eskilere dayanıyor. Ozellıkle bu grupların Batı müzıgi degerlerı ı cınde kullandıkları "Türk müzıgi enstrumanları yorumu" '70'li yıllarda her boyutu ıle denenmıştı. Bu bilesım Moğollar grubunda "ust düzeydekı basarısını" kazanmıstı (Moğollar'ın Anadolu Pop albümü) Yelpazenın dıger tarafında Grup Bulutsuzluk Ozlemı ve Mozaık var. Bulutsuzluk Ozlemı'nın en büyük özelliği kendı sözünü yaratmış olması. Batı'dakı rock müzık vocabulairre'nı Türkıye yasamına cok iyı adapte eden bu grupta degısık" bır muzık yapmıyor. Kullanılan akorlar tınılar "yenı" ya da "degışık" degıl. Grup Gündoğarken ıse kendı folk muzıgı ıle "muhafazakâr müzık tınısının" ortasında bocalayıp duruyor.

"Yenı Müzık. Yenı Turkü" tümceleri bıraz ıddıalı. bıraz da gereksız oluyor. Bizce "sağlıklı ve doğru bır müzıgi yapıyoruz" demek daha gerçekcı olur.

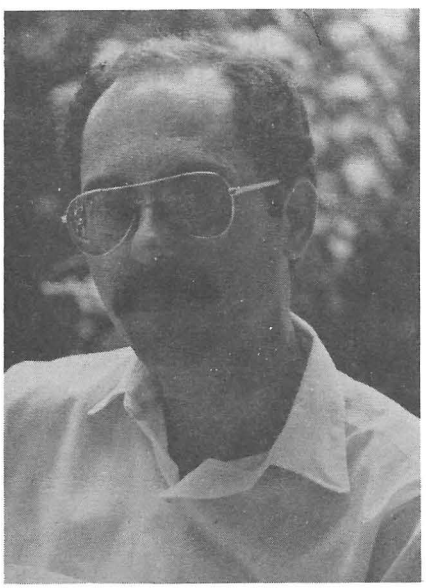
Grup Bulutsuzluk Özlemi

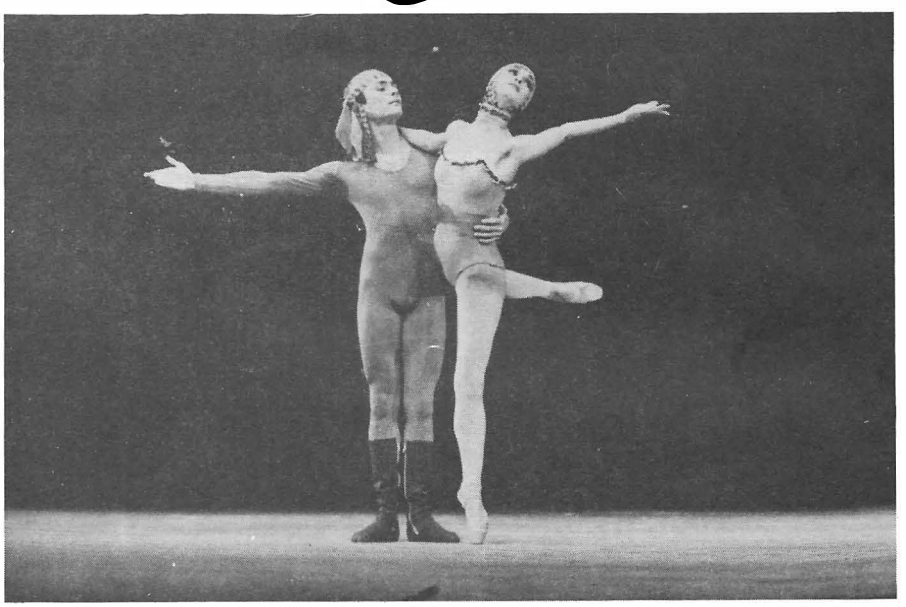
Arabeske yeni yorum "devrimci arabesk"

'80'lı yıllara gelirken bir yerde koşulıarın da zorladıgı bir tür müzik Türkiye'de etkisini sürdürdü. "Devrimci Müzik" kendi içinde yelpazesini oluşturdu. Timur Selçuk'un "tek piyano ile devrımci şansonu". Zülfü Livaneli'nin sazdan "büyük orkestraya geçen yorumu. Cem Karaca'nın "rock Anadolu motifleri karışımı devrimci müziği"... tek saz ile çalanlar bu yelpazeyi oluşturuyorlardı. '80'lı yılların başında "ilerici şairlerın" en "acıklı şiirleri", "yeni koşulların" içindeki devrımci müzik adı altında yeni bir görünüm aldı. "İlerici müzik yaptıgını" öne surenler kendilerine ilerici şairlerin "en devrimci şiirlerini" seçerken bu sefer potaya arabesk müziği sokuldu. Ahmet Kaya "arabesk devrimci olarak" kasette büyük patlama yaptı. Kasetleri 750 bin gıbı Türkiye ıçın büyük rakamlara ulaştı. Eleştırmenler bu müzıgi şöyle yorumladılar: "Sol arabesk. arabesk formları biraz daha rafine edip sunulmasından başka bir şey degil." İlerici denen müzik şairlerin "sözlerinin satılması ve arabesk yaftası ile işi götürüyor.

Müzıkte ilencilik sözlerle mı olur? Halk müzıgi enstrümanları kullanmakla mı olur? Yenı müzık yapmak ıçın halk müzıgi veya Türk müzıgi enstrümanlarını mı kullanmak gerekir? Bu yazı bir yerde bazı tartışmaları da gündeme getiriyor. Ileride bu konuları daha açacağız. Artık müzıkte "derınlemesıne tartışma" yapmak ve müzıgi bir sinemanın ya da edebiyatın eleştiri ve ilgi boyutuna ulaştırmak görevimız .

Türk Koreografları Sözlüğü





Meriç Sümen'le Serhat Elat, "Yoz Döngü"de.

Y.Doç.Dr. JAK DELEON

1951'de İstanbul'da doğdu. Liseyi New York'ta bitirdi. Wisconsin Üniversitesi'nde Sahne Plastiği Kuramı, Boğaziçi Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı öğrenimi gördü. İstanbul Üniversitesi'nde İngiliz ve Amerikan Edebiyatı dalında doktora yaptı. Günümüzde Boğaziçi Üniversitesi'nde "Dil ve Kültür", "Bale Tarihi" ve "Sahne Sanatlarına Eleştirel Yaklaşım" başlıklı üç ders veren JAK DELEON'un bale, opera ve tiyatro konularında sayısız eleştiri yazısı ve yayımlanmış beş kitabı vardır.

(Türk koreograflarını bir sözlük kapsamında bir araya getirmek. Türkiye'de klasik baleyle modern dansın gelişimine kuramsal ve uygulamalı katkıda bulunan sanatçıların kimliklerini eksiksiz olarak günışığına çıkarmak bu *"balesever"*in gönül borcuydu. Ansiklopedik yöntemle gerçekleştirilen bu kısa derlemeyi *Duygu Aykal*'ın sevgili anısına adıyorum...)

Abidinoğlu, Rezzan.

Viyana'da doğdu. Berlin Müzik ve Bale Akademisi'ni bitirdi, aynı kurumda eğitmen olarak çalıştı. Berlin Şehir Operası'na katıldı. 1955 yılında İstanbul'a geldi ve "Rezzan Abidinoğlu Bale Kursu"nu açtı. Aynı yıl İstanbul Belediye Konservatuarı Bale Bölümü'ne eğitmen olarak atandı. 1959 yılında İstanbul Şehir Operası'nın kurucu kadrosuna katıldı; 1960-1969 yılları arasında İstanbul Şehir Operası'nca sahnelenen tüm operaların bale bölümlerinin özgün koreografilerini gerçekleştirdi...

Aksan, Şebnem

Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı Bale Bölümü Öğretim Üyesi olan Şebnem Aksan. bale eğitimine Beatrice Fenmen'le başladı. Londra'da Arts Educational School'da Cechetti sınavlarını verdi. New York'ta Mercury Bale Topluluğu'nda dans etti; Rochester Üniversitesi'nde Graham ve Cunningham teknikleri konusunda uzmanlaştı; Juilliard School of Music'de çalışmalarda bulundu. Anthony Tudor, Jose Limon, Anna Sokolov. Alfredo Carvino, Margaret Crask gibi ustaların denetiminde eğitim gördü. Öğrencileriyle birlikte klasik yapımlar sahneleyen Şebnem Aksan aşağıdaki parçaların özgün koreografilerini gerçekleştirdi: *Mimiana II* (1976. müzik: Bülent Arel); *Yıldızlar da Var* (1977. müzik: Klaus Ager); *Çağrışımlar* (1977. müzik: Cengız Tanç); *Yankılar*

(1980. müzik: Cengiz Tanç); *Kristaller* (1981. müzik: Vivaldi); *Bozlak* (1982. Müzik: Adnan Saygun); *Balanchine'e Bakış* (1984, müzik: Georges Bizet)... .

Aruoba, Güloya

Bale eğitimine Ninette de Valois'nın kurduğu Yeşilköy Akademisi'nde başladı (1948) ve 1950'de Ankara Devlet Konservatuarı Bale Bölümü'ne geçti. 1958'e dek Joy Newton, Audrey Knight, Beatrice Appleyard, Molly Lake, Travis Kemp gibi eğitmenlerle çalıştı. Ankara Devlet Balesi'nde dansçı ve eğitmenlik görevlerinde bulundu. Royal Ballet School ve Royal Ballet Company'de incelemeler yaptı. 1972-1978 arası İstanbul Devlet Balesi'ni yönetti. Değişik klasik yapımları İstanbul ve Ankara'da sahnelenen Aruoba, *Deli Dumrul* (müzik: Bülent Tarcan, 1981-1982); *Köçekçe* (müzik: Ulvi Cemal Erkin, 1981-1982); *Saray Eğlenceleri* (müzik: Kemal Çağlar, 1981-1982); *Düğün* (müzik: Ulvi Cemal Erkin, 1982-1983); *Hidrellez* (müzik: Muammer Sun, 1985-1986) başlıklı Türk balesi yapımlarının koreografilerini gerçekleştirdi.

Aslan, Aysun

1954 yılında Ankara'da doğdu. Bale öğrenimini Ankara Devlet Konservatuarı'nda tamamladı (1974). Aynı yıl Ankara Devlet Opera ve Balesi'ne dansçı olarak katıldı. Geyvan McMillen'ın topluluğunda sahneye çıktı. İlk kısa koreografi denemelerini Chick Corea, Shakti ve Weather Report'un müzikleriyle televizyon için yaptı. 1979-1980 döneminden günümüze çalışmalarını İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sürdüren Aslan, *Çeşitlemeler* (1980-1981, müzik: Gismontı); *Denge* (1981-1982, müzik: Oregon and the Art Ensemble of Chiago); *Ayna* (1983-1984, müzik: John Neptune); *Ağıt* (1986-1987, müzik: Villa Lobos) başlıklı modern yapımların koreografilerini gerçekleştirdi.

Aykal, Duygu

1963 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Bale Bölümü'nü bitirip Almanya'ya gitti. Essen Folkwang Yüksek Bale Okulu'nda bir yıl Kurt Joos'la çağdaş bale ve A.Kunst'la "Laban dans yazısı" çalıştı. 1964'te Ankara Devlet Opera ve Balesi'ne dansçı olarak atandı. 1968'de koreografi öğrenimi için Londra'ya gitti. Krallık Bale Okulu'nda (Royal Ballet School) üç yıl Leonide Massine'den *"Dans Kompozisyon Kuramı"* eğitimi gördü. Londra Çağdaş Bale Okulu (Contemporary Dance School) ve Benesh Dans Yazısı Enstitüsü (Benesh Institute of Choreology) kurumlarında çalışmalarda bulundu. 1973'te Londra Festival Balesi'nde L. Massine'nin *"Üç Köşeli Şapka"*. 1976'da Paris Operası'nda Nijinsky'nin *"Bir Pan'ın Öğleden Sonrası"* balelerini sahneye koydu. 1978'de Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun kurulması çalışmalarında bulundu ve topluluğun Genel Sanat Yönetmenliği'ni üstlendi. Duygu Aykal'ın Ankara ve İstanbul Devlet Balesi'nde sahnelediği modern yapımlar şöyle sıralanabilir: *Çoğul* (1973-1974, müzik: Cengiz Tanç); *Oluşum* (1973-1974, müzik: İlhan Usmanbaş); *Bulutlar Nereye Gider* (1977-1978, müzik: İlhan Usmanbaş); *İnsan-İnsan* (1978-1979, müzik: Ergin Aksan); *Biz-Siz Onlar* (1982-1983, müzik: Sfetsas); *İnsancık* (1984-1985, müzik: Engin Aksan). 1988'de ölüme yenik düştü.

Barın, Nasuh

1954 yılında Ankara'da doğdu. 1964 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Bale Bölümü'ne girdi. 1973 yılında Bale Orta Devre'yi bitirip Ankara Devlet Balesi'nde çalışmaya başladı. 1975 yılında Bale Yüksek Bölümü'nü bitirerek Milli Eğitim Bakanlığı'nın verdiği bursla yurtdışına gitti. Almanya'nın Essen kentindeki Folkwang Yüksek Okulu'nda *"Dans Kompozisyon Kuramı"* eğitimi gördükten sonra, önce Ankara, ardından İstanbul Devlet Balesi'nde çalışmaya başladı. Günümüze değin değişik tiyatro koreografileri gerçekleştiren Barın'ın *Maskeler* (1982-1983, 1983-1984, müzik: Miles Davis) yapımı ilk modern dans denemesi.

Borak, Selçuk

1952 yılında İstanbul'da doğdu. 1969 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne katıldı. *Raymonda, Petruşka, Kurban, Carmen, Kapandakiler, Faust, Hürrem Sultan, Don Kişot, Giselle, Mavi Tuna* yapımlarında dans ettı. Arada opera, operet, müzikal ve tiyatro koreografileri gerçekleştirdi. 1982 yazında İngiltere'ye giden Borak, Royal Ballet Company'de çalışmalarda bulundu. *Sarhoş* (1982-1983, 1983-1984, müzik: Bley) ilk tek perdelik dans tiyatrosu koreografisi. Çağdaş Bale Topluluğu bünyesinde *Nocus* (1983, müzik: Stravinsky) başlıklı parçayı tasarımladı.

Ertekin, Cem

1949 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümü'nü bitirdi (1977). Bale eğitimine Olga Olcay Bale Stüdyosu'nda başladı (1968). İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne katıldı (1970). *Kuğu Gölü, Petruşka, Raymonda, Catulli Carmina, Coppelia,* gibi yapımlarda dansçı olarak sahneye çıktı. 1978'de İstanbul Devlet Balesi'nden ayrılarak Çağdaş Bale Topluluğu'nu kurdu. Günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'na bağlı bir ünite olan topluluğun Genel Sanat Yönetmeni ve Başkoreografı. (Cem Ertekin'in koreografik dökümü Çağdaş Bale Topluluğu bölümünde yer almaktadır).

"Hürrem Sultan"dan bir sahne. Koreograf: Oytun Turfanda

Evgin, Dilek

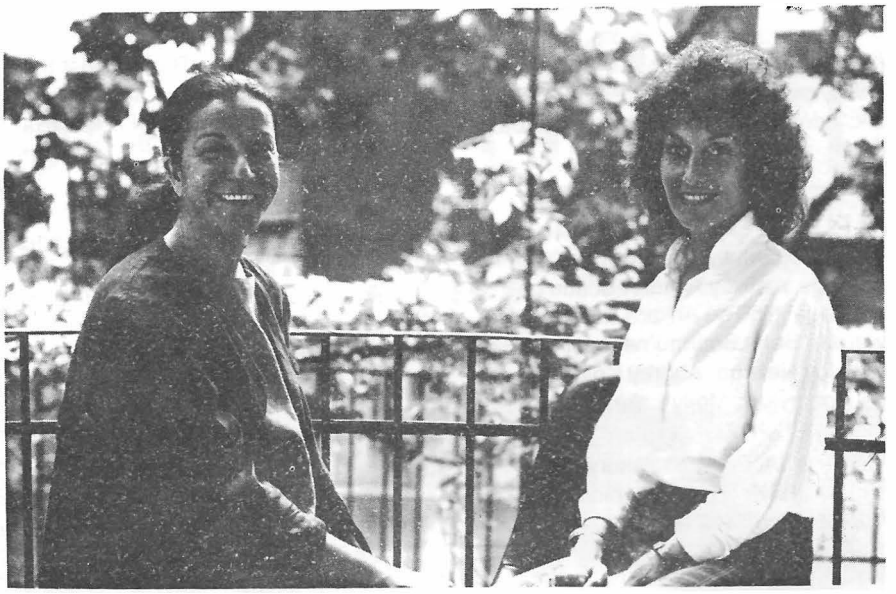
1971'de İstanbul Belediye Konservatuarı Bale Bölümü'nü bitirdi. Flensburg Stadttheater'da (Almanya) çalıştı (1973). Londra'da Royal Academy of Dancing ve Royal Ballet School'da eğitim gördü (1975-1978). 1979'da Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı'na öğretim görevlisi olarak katıldı; 1983'te Bale Anasanat Dalı Başkanı oldu. Royal Academy of Dancing, Royal Ballet School ve Imperial Society of Teachers of Dancing başlıklı uluslararası kuruluşların üyesi olan Dilek Evgin yurtdışında André Duval, Pamela May, Valerie Taylor, Maria Fay, John Field, Jean Bedells, Barbara Fewster, Keith Lester, Rachel Cameron, Clement Crisp, June Mitchell, Rose Kim, Julia Farron adlı eğitmenlerle çalıştı. Genelde Türk balesini işleyen özgün yapımlar üreten Dilek Evgin, öğrencileriyle birlikte aşağıdaki parçaların koreografilerini gerçekleştirdi: *Bir Bahar Günü*, (1980, müzik: Renzo Koksi/Bela Vavrineecz); *Sıvas Düz Halayı-Horon* (1983, müzik: Adnan Saygun); *Ezgiler* (1984, müzik: Adnan Saygun); *Koza* (1986, müzik: Necil Kâzım Akses); *Kördüğüm* (1987, müzik: Ulvi Cemal Erkın)...

Fowkes, Beyhan

Bale öğrenimine Ankara'da Beatrice Appleyard Fenmen'in stüdyosunda başladı. Bir süre Sait Sökmen'le çalıştıktan sonra Londra Çağdaş Dans Okulu'nda eğitim gördü. 1978'den sonra bağımsız koreograf/dansçı olarak çalışmalarını İngiltere'de sürdürdü. 1979-1980 gösteri döneminde Basic Space Dance Theatre, Jumpers Dance Theatre, Dance Theatre of London gibi birimlerde yapımlar tasarımladı. 1979'da günümüze kendi modern dans topluluğuyla Londra'da gösteriler veren Fowkes aynı zamanda Londra Klasik Dans Okulu'nda *"Modern Dans ve Koreografi"* eğitmeni olarak çalışmaktadır. Beyhan Fowkes 1981-1982 döneminde İstanbul Devlet Balesi bünyesinde konuk koreograf olarak *Gökkuşağı*'nı (müzik: Hirota-Keliehor) sahneye koydu.

McMillen, Geyvan

1960 yılında Devlet Konservatuarı'nı bitirdi; aynı yıl Ankara Devlet Balesi'ne katıldı. 1970 yılında Londra'ya giderek London Contemporary Dance School'dan burs aldı. Martha Graham'ın dans tekniği üstüne incelemelerde bulundu. Almanya, Fransa ve İngiltere'de kuramsal/uygulamalı çalışmalarını sürdüren McMillen, 1973'te Merce Cunningham'ın topluluğunda dans etti (New York). Geyvan McMillen'ın çağdaş bir teknikle tasarımladığı *Debussy ile Dans*, (müzik: Debussy) 1974-1975 gösteri döneminde Ankara Devlet Balesi sahnesinde seyircıye sunuldu. 1974'te kurulan *"Geyvan McMillen Çağdaş Dans Topluluğu"* 1985'ten günümüze *"Geyvan McMillen Modern Dans Tiyatrosu"* başlığı altında ürün vermeyi sürdürüyor. Geyvan McMillen kendi adını taşıyan dans birimiyle şu yapımların koreografilerini gerçekleştirdi: *Duette* (müzik: Corelli), *Anadolu'da Gece* (müzik: Hüseyin Fahreddin Dede); *Delta* (müzik: Sakarya Nehri'nin sesi); *Mavi Düşler* (müzik: King-Simone); *Toprağa Ninni* (müzik: Vivaldi); *Boş Gökyüzü* (müzik: İlhan Mimaroğlu); *İsimsiz* (müzik: Carlo Domeniconi); *Nideyim Gönlümü* (müzik: Geleneksel Türk ney ve saz ezgileri); *Jazz Piece* (müzik: Frankie Goes to Hollywood); *Dünkü Mektuplar* (müzik: Bach ve Vivaldi); *Ah Şu Caz* (Müzik: Ellington, Calloway, Mill, Arlen); *Koo-Yaa-Nis-Katsi* (müzik: Philip Glass)...



Koreograf Geyvan Mc Millen ve Devlet Sanatçısı "Meric Sumer"

Sökmen, Sait

1942 yılında doğdu. Ankara Devlet Konservatuarı'nı bitirdi. Ankara Devlet Balesi'ne katıldı; *Giselle, Coppelia, Uyuyan Güzel, Kanlı Düğün, Fındıkkıran, Kuğu Gölü* adlı yapımlarda *"solo"* dans etti. 1965'te Ninette de Valois'nin çağrısı olarak Londra'ya gitti. 1968-1969'da London Contemporary Dance School'un, 1971'de New York'ta Georges Balanchine, Jerome Robbins ve Alvin Ailey'in çalışmalarına katıldı. Sait Sokmen günümüze değin Devlet Balesi bünyesinde *Çark* (1968-1969, müzik: Ravel); *Kurban* (1975-1976, müziksiz); *Konçerto* (1980-1981, müzik: Bach) başlıklı yapımları sahneledi. 1970-1971 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu Çağdaş Bale Topluluğu bünyesinde *Çark*, *Kurban* ve *Çift Üç* (müzik: Miles Davis) başlıklı yapımları sergiledi. Günumuze değin ikiyüzün üstünde televizyon koreografisi gerçekleştirdi...

Şenel, Suna

1959 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Bale Bölümü'nü bitirdi, aynı yıl Ankara Devlet Balesi'ne katıldı. 1962 yılında Londra Koreoloji Enstitüsü'nde çalışmalar gerçekleştirdi. Ardından Royal Ballet School ve White Lodge Ballet School'da koreoloji eğitmenliğinde bulundu. 1964'ten günümüze 20 klasik bale yapıtıyla 40 Türk halk dansını *"dans yazısına"* geçiren Şenel, 1982 yılında İzmir Devlet Balesi'ne koreograf olarak atandı. *Çeşmebaşı, Uyuyan Güzel, Güzel ve Canavar, Les Rendezvous* balelerini sahneye koydu. 1983-1984 döneminde *Çoban Yıldızı*'yla (müzik: Necdet Levent) ilk özgün koreografisini gerçekleştirdi...

Tarım, Zehra

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Bale Dansçılığı Anasanat Dalı Başkanı Zehra Tarım günümüze değin yedi

özgün modern koreografi gerçekleştirdi: *Picasso* (müzik: Jean-Michel Jarre, 1981); *Öyle Bir Dünya ki* (müzik: Jean-Michel Jarre, 1982); *İnsancıklar* (müzik: Platinum/Chick Korea/Chicago/Jenthro Tull, 1983), *Tohum* (müzik: Steven Schlacks, 1984); *Etkileşim* (müzik: Bela Bartok, 1985); *Değişim* (müzik: Aaron Copland/George Crum/Lucas Foss/George Rochberg, 1986); *Parçadan Bütüne* (müzik: Riegger, 1987). İstanbul Belediye Konservatuarı Bale Bölümü'nü 1975'te bitiren Zehra Tarım, 1978 yılında aynı kuruluşa öğretim görevlisi olarak katıldı. Belediye Konservatuarı İstanbul Üniversitesi'ne bağlanıp Devlet Konservatuarı adını aldığında Anasanat Dalı Başkanı oldu.

Teker, Aydın

Ankara Devlet Konservatuarı Bale Bölümü'nü bitirdi (1973). Ankara Devlet Balesi'nde üç yıl dans etti. Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla İngiltere'ye gitti, London Contemporary Dance School'da modern dans kurslarına katıldı. New York Üniversitesi'nde (A.B.D.) koreografi dalında Lisans ve Yüksek Lisans derecelerini aldı. Kazuko Hirayabashi Dance Theatre, Marcus Shulkind Dance Company, New Haven Dance Reportory Company topluluklarında dans etti. New York'ta *Aydın Teker and Dancers* başlığı altında kendi modern dans topluluğunu kurdu. Aydın Teker New York'ta ve İstanbul'da (Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı Bale Bölümü öğrencileriyle) şu yapımlara koreografik imza attı: *More* (1980, müzik: Aydın Teker-Michael Cava); *Cage* (müziksiz, 1980); *City Interaction* (müzik: Jacob Druckhman, 1981); *Nereye* (Müzik: Meredith Monk, 1983); *Duette* (müzik: Klaus Ager, 1984); *Gençliğe Armağan* (müzik: Chick Korea-Herbie Hancock, 1985), *Noktasız* (müzik: Philip Glass, 1986); *Tangomania* (müzik: Sergio Cevetti, 1987).

Tekin, Altan

1947'de Sarıkamış'ta doğdu. Ankara Devlet Konservatuarı'nı bitirdi (1968). Ankara Devlet Balesi'nde *"solo"* dans etti. 1972-1977 arası Royal Academy of Dance ve London School of Contemporary Dance (İngiltere) kurumlarında incelemelerde ve çalışmalarda bulundu. 1974'te İngiliz Krallık Balesi koreografı birimi için Ulvi Cemal Erkin'in *2. Senfonisi*'ni *Teşi* adıyla kurguladı. Ankara Devlet Operası bünyesinde *Carmina Burana* (Carl Orff) ve *Özsoy* (Adnan Saygun) operalarının dans bölümlerine koreografiler tasarımladı. Tiyatro ve müzikal koreografileri de gerçekleştiren Altan Tekin, yine Ankara Devlet Balesi kapsamında (1981-1982) Nevit Kodallı'nın müziği üstüne *Ebru* başlıklı özgün yapımı sahneye koydu.

Turfanda , Oytun

1947'de doğdu. Ankara Devlet Konservatuarı'nı bitirdi. 1966'da Ankara Devlet Balesi'ne katıldı. İngiltere, İtalya, Japonya'da dans etti ve yapıtlar sahneledi. Ankara Devlet Balesi'nde *Sylvia, Pineapple Poll, Kanlı Düğün, Fındıkkıran, Orpheus, Judith, Romeo ve Juliet, Don Kişot, Hürrem Sultan, La Fille Mal Gardée* adlı yapımlarda *"başdansçı"* olarak sahneye çıktı. 1979-1981 ve 1982-1984 dönemleri boyunca İstanbul Devlet Balesi'nde *"başkoreograf"* konumunda bulundu. İstanbul Devlet Balesi bünyesinde *Giselle, Don Kişot, Le Corsaire, La Bayadére, Paquita* gibi klasik yapıtları sahneye koydu. Özgün koreografileri: *Pembe Kadın* (1973-1974, müzik: Necil Kâzım Akses); *Yoz Döngü* (1974-1975, müzik: Güray Taptık-Cengiz Tanç); *Güzelleme* (1974-1975, müzik: Nevit Kodallı); *Hürrem Sultan* (1976-1977, müzik: Nevit Kodallı); *Bebek* (1982-1983, müzik: Sibelius/öykü: Yaşar Kemal); *Kamelyalı Kadın* (1986-1987, müzik: Giuseppe Verdi/Babür Tongur); *İnsanın Yükselişi* (1986-1987, müzik: Cengiz Tanç).

ADA

ÖZGÜN YAPIMLARIN İMZASI

BÜTÜN PLAKÇILARDA

ESİN AFŞAR
ruhi su'ya türkü

VURULMUŞUM
Söz: Ahmed Arif/müzik: Fahri Kızılok
AŞKA ERER ARIYIM
Söz: Aytan Turçalıbı/müzik: Esin Afşar
MAHSUS MAHAL
Söz ve müzik: Ruhi Su
ELİF
Söz ve müzik: Karacaoğlan derleme: Ruhi Su
BUGÜN AYIN IŞIĞI
Hacı Taşan'dan Kırşehir Türküsü
YARINA GÜLEM
Söz: Talat Bulut/müzik: Pinar Afşar
RUHU SU'YA TÜRKÜ
Söz ve müzik: Uğur Çelebi
BIR EFLATUN ÖLÜM
Söz: Behçet Aysan müzik: Erkan Oğan
ÇOBAN
Söz: Rıfkıyye Sinanoğlu müzik: Esin Engin
MADENCİ
Söz ve müzik: Aysun Timucan

HÜSEYİN TÜRKOĞLU
"bir başka sevda"
NE FAYDA
DOST
MİCAN
YAZGI
GELİNE AĞIT
ERTUĞRUL'A AĞIT
HACILAR KÖYÜ
SABAH OLDU ŞAVKIN BATMAZ
KARA ÇADIR İŞ MI TUTAR?
YÜRÜ YÜRÜ YALAN DÜNYA
idare mahkemesi kararıyla

Aysun
"ayrılık"
AYRILIK
MADENCİ
ANNE
KOCA MEHMET
AŞIĞIM SANA
KIZILIRMAK BOYLARINDA
SEKİZ YIL
LİSE YILLARI
EĞER BİR GÜN
KARADENİZ

Yapım ve Genel Dağıtım: ADA Yayıncılık ve Müzik Tic. Ltd. Şti.
S.S.K. İşhanı, 2. Çarşı No: 12 Kızılay-ANKARA Tel: 1324272

SOLDAN SAĞA

1. Pink Floyd'un on yıllardır müzik listelerinden inmeyen ünlü albümü. 2. Toplumsal düzene ve tüketime karşı çıkan, çizgi dışı yaşayan, örgütlenmemiş gencler topluluğu... Bir parçanın canlı, neşeli ve hızlı çalınacağını anlatan müzik terimi... "Paul—" ("Amaca tek tek değil,/İkiser varacağız./Hüznünü taşıyacak/Masallardaki yalnız." dizelerini de yazmış olan ünlü Fransız şairi. 3.Seçkin....Pirinç ve şekerkamışından elde edilen bir tür rakı... Bağışlama... Vilayet... Hastane (kısaltma). 4. Bir tür zamk... Bir şeyle eğlenme, onu küçümseme... Radyoaktif cisimlerin yaydıkları üç ışından biri... İslamlık'tan önce Kâbe'de duran üç puttan biri... Yahya Kemal Beyatlı'nın hece vezniyle yazdığı tek şiiri, 5. "O" Gösterme sıfatının eski biçimi... "—, şal ve gül. Bu bahçede raksın bütün hızı."- Y.K. Beyatlı... "Doğdun/üç gün aç tuttuk seni/üç gün meme vermedik sana/Adiloş bebe/hasta düşmeyesin diye/— mız böyle diye."- A.Arif... "— Cohen" (Esiyor, esiyor yel/Esiyor mezarlar içinden/Yakında gelecek özgürlük. /Çıkıp geleceğiz gölgeden."-Partizan), 6. Eski dilde yarım... Bir cetvel türü... Yunan mimarlığının üç biçeminden biri... Argoda esrar. 7. Yardım amacıyla toplanan para... Bir sayı... Kayak. 8. Sevinç, rahatlama gibi duyguları anlatan bir ünlem... Küme... Giysi. 9. Belirli zamanı dışında, kutsal yerlerin ziyaret edilmesi... Lümenin kısaltması. 10. Raf... Tikaç, tapa. 11. İngilizce bay (kısaltma) ... Gençliği budama işlevini yüklenmiş olan, Üniversite Seçme Sınavları'nın kısaltması... Balıkesir'de, Edremit'e bağlı bir turistik yöre. 12. Lâhza... En tanınmış "hobolar"ından biri Jack Kerouac olan, 1950'li ve 1960'lı yıllarda ABD'de yayılmış özgürlükçü, marjinal akım. 13. Vasıflandırma... Zülfü Livaneli'nin ünlü albümlerinden biri... "— Dylan" ("Hey tamburalı amca, bir şarkı patlat bana./Uyku gözümden ırak, yatacak yerim bile yok.". 14. Bir tür bisküvi... "Tepe"nin ortası... Bıkma, bezme, 15. Avuç içi... Savaşta düşmandan ele geçirilen mal... Tanjantın simgesi... Eski bir Orta Amerika uygarlığı, 16. Ateş... Milliyetçi Çin Cumhuriyeti'nin trafik simgesi... Kamu İktisadi Teşebbüsleri'nin kısaltması... "— Smith" (Zimbabwe'nin devrik başbakanı)... Bir renk, 17. Ordu'nun bir ilçesi... Sıvıöiçer. 18. Yeni Türkü topluluğunun "Akdeniz Akdeniz" albümlerindeki güzel bir parçası... Emek, İş, 19. İskambilde papaz... Suda gördüğü kendi güzelliğine âşık olan mitolojik kahramanın adından esinlenilerek, hastalık derecesinde kendini sevenlere, özsevenlere verilen ad... Güzel, hoş görünen, 20. "— Wesker" ("Mutfak", "Kökler" adlı yapıtları yazan ünlü İngiliz yazarı)... Bir soru sözü... En katı akademiciliği, en aşırı cüretlerle birleştirerek her türlü taklitten uzak kalmış, "Habanera" yapıtının, Maurice önadlı Fransız bestecisi... "Jacques—" ("Hayır, hayır, sevilen kızlar/hiç anlamayacaklar/son inciçiçeğimiz/son umudumuz/son dirilişimiz/son gidişimiz son gemimiz/olduklarını.../uyu sevdiceğim gidiyorum şimdi" dizelerini yazmış ve söylemiş olan, başkalığını ve açmazlarını sanki bir yazgı haline dönüştürmüş ünlü Fransız ozan ve şarkıcı.

YUKARIDAN AŞAĞIYA

1. Bop tarzının öncülerinden sayılan, Amerikalı caz piyanisti ve bestecisi... Sözlerinin tümü ya da çoğu şarkılı olarak söylenen müzikli tiyatro yapıtı. 2. Eski dilde Kızılay... Bir şeyi yapıp yapmamaya karar verme gücü... Tümör, 3. "— Tiyatro" (Bertolt Brecht'in burjuva tiyatrosuna egemen olan Aristotelesci tiyatro anlayışına ve dramatik tiyatroya karşı diyalektik maddeci felsefenin tiyatrosu olmak üzere yöntemleştirdiği tiyatro biçimi ve anlayışı)... Manganezin simgesi... Rolls Royce (kısaltma)... "Oğuz—" ("Tutunamayanlar" romanının yazarı)... "—O'Neal" ("Aşk Hikâyesi" filminin ünlü aktörü). 4. Devlet Planlama Teşkilatı (kısaltma)... MFÖ'nün ünlü bir şarkısı, 5. Uluslararası Af Örgütü (kısaltma)... İlişkin, değgin... Notada durak işareti... "—Duan" (Vietnam Komünist Partisi Genel Sekreteri)... "Mehmet—" (Ahmet Rasim'in, özellikle "Muharrir Şair Edip" adlı yapıtında sık sık yaşamının perişanlığı ve aşkları anlatılan, "Bir Kadının Hayatı". "Küçük Gelin" adlı romanların yazarı olan Türk yazın adamı), 6. Beat akımının "ermişler"inin en ünlüsü... "Uygunsuzlar" filminden de anımsayacağınız ünlü aktrisin adının kısaltması. 7. "— Bir Zamana Alınlık" (Ahmet Oktay'ın ünlü şiir kitabı)... Genişlik... "—Berg" (Schönberg gibi, 1909'da klasik ton fonksiyonlarını bırakan ve 1926'da on iki ses tekniğini kabul eden ünlü Avusturyalı besteci). 8. Diya... Tevrat'a göre, Adem ile Havva'nın dünyada indirildikleri yeryüzü cenneti... Namaz zamanını bildirmek için yapılan çağrı, 9. Herhangi bir şeyin önce geleni... Karakteristik... "Önce" anlamı veren yabancı bir örnek. 10.Bir bağlaç... Hicap... Temel ağırlık birimi olan gramın kısaltması... "— Davis" ("Cool Jazz" türünün en seçkin temsilcisi sayılan, Amerikalı öncü caz trompetçisi). 11. Bir rekorun aynı derece ile yinelenmesi... "— Komutanım" (M.Ali Birand'ın ordu üzerine bir inceleme yapıtı)... Aslan, 12. "Carl—" (Tiyatro, dans ve müzik arasında bir sentez kurmaya çalışmış, en önemli yapıtı "Carmina Burana" olan ünlü Alman bestecisi)... Neonun simgesi... Üzerine yapı yapılmak için ayrılmış yer, 13. "Dario—" (Commedia Dell'arte'yi, groteski tiyatroyu ve farsı, Marksist felsefeye dayanarak öncü bir sanatsal anlatım içinde yoğuran ünlü İtalyan oyun yazarı, yönetmen ve dramaturg)... Bir renk... Azotlu besinlerin vücutta yanmasıyla oluşan, dışarı atılan azotlu madde, 14. Türk müziğinde basit makamlardan biri... Safha, faz, 15. Jerry Herman'ın ünlü bestesi... Yavaş, ağır olarak çalınan beste... "— İşte İstanbul" (Çetin Altan'ın bir yapıtı). 16. Yabancı... Yaratıcısının adı bilinmeyen yapıt... "Adil—" (1956'da Dünya Kupası birinciliğini kazanan ünlü türk güreşçisi) ... Mısır çoktanrıcılığının baştanrısı, 17. Özerk... Türkiye Kömür İşletmeleri (kısaltma)... Atıf Yılmaz'ın, Necati Cumalı'nın bir oyununun uyarladığı ünlü filmi... Su, 18. Amerika Devletleri Örgütü (kısaltma)... Dede Korkut'un, "Basat'la Tepegöz" öyküsündeki Tepegöz'ün, periyle birleşen babası... Trabzonspor (kısaltma). 19. Dogmaya ve kilise öğretisine uygun olan... Üzerine kâğıt tutturmak için hazırlanan levha... Sinemada kaba şiddetin simgesi olmuş olan Bruce Lee'nin yaptığı spor. 20. Neodimin simgesi... Boru sesi... Dereden büyük akarsu... "Art—" (1955'te ünlü Jazz Messengers beşlisini kuran, ABD'li ünlü caz davulcusu).

Bulmacamızı doğru olarak yanıtlayıp gönderenlerden arasından seçeceğimiz 10 okuyucumuza birer kaset armağan edeceğiz. Lütfen, bulmaca sayfasını koparmadan, yanıtlarınızı bir kâğıda yazarak bize gönderiniz. Hangi tür müziği tercih ettiğinizi de belirtiniz.

Bugün yeni bir gün... yeni bir başlangıç...

Güneş Sigorta'ya danışın, güvencede yaşayın...

GÜNEŞ SİGORTA

"Güvencede yaşayın..."

Güneş Sigorta Genel Müdürlüğü Meclisi Mebusan Caddesi, Setüstü No. 5 Kabataş/İstanbul Tel. 152 39 00 (10 Hat)
Ankara Şube Müdürlüğü Yenişehir, İzmir Caddesi, No. 46/1-3 Ankara Tel. 118 41 47 - 125 22 16 - 125 55 09
İzmir Şube Müdürlüğü Şehit Nevres Bey Bulvarı No. 15/A Alsancak/İzmir Tel: 21 41 14/5
Adana Şube Müdürlüğü Abidinpaşa Cad. 102 Sok. Dr. Rıfat Akyüz İş Hanı K. 3 Tel. 14 932-13 462

Güneş Sigorta: T.Vakıflar Bankası, Toprak Mahsulleri Ofisi kuruluşudur.

"iktisat felsefesi" sigortacılıkta

Şimdi Türkiye'de
yeni, ihtiyaca uygun ve
kaliteli ürünler sunmaya hazır
bir sigorta şirketi var:
EMEK SİGORTA.

Türkiye'de iktisat felsefesinin
temsilcisi Emek Sigorta,
kişilerin ve kurumların her alandaki
risklerini yok etmek için hizmet verir.

İktisat felsefesiyle tanışın...
Risk kapılarınız kapansın!

EMEK SİGORTA